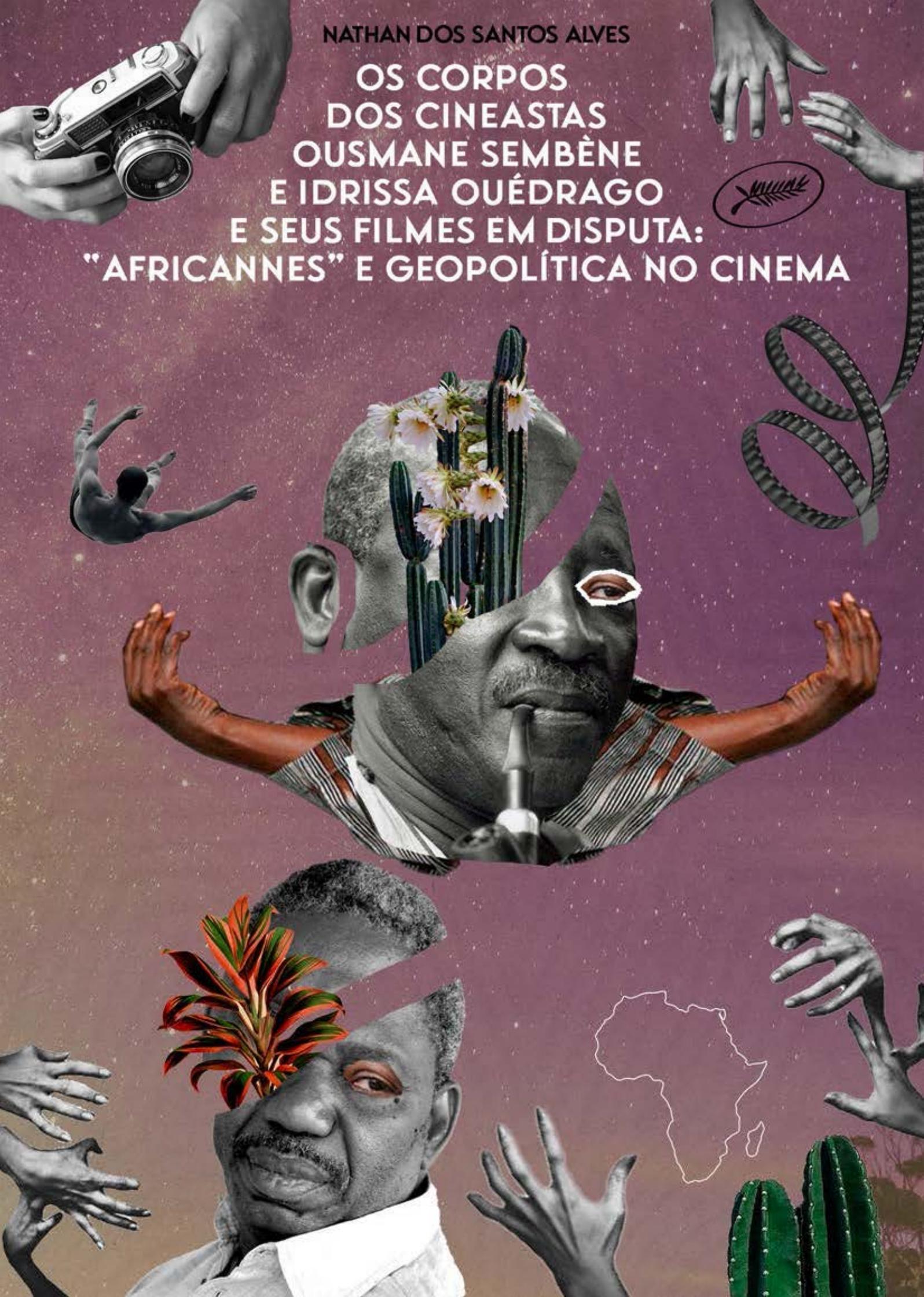


NATHAN DOS SANTOS ALVES

OS CORPOS
DOS CINEASTAS
OUSMANE SEMBÈNE
E IDRISSE OUÉDRAGO
E SEUS FILMES EM DISPUTA:
"AFRICANNES" E GEOPOLÍTICA NO CINEMA



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA
E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

NATHAN DOS SANTOS ALVES

**OS "CORPOS" DOS CINEASTAS OUSMANE
SEMBÈNE E IDRISSE OUÉDRAOGO E DE SEUS
FILMES EM DISPUTA: "AFRICANNES" E
GEOPOLÍTICA NO CINEMA**

**Curitiba
2023**

NATHAN DOS SANTOS ALVES

**OS "CORPOS" DOS CINEASTAS OUSMANE
SEMBÈNE E IDRISSE OUÉDRAOGO E DE SEUS
FILMES EM DISPUTA: "AFRICANNES" E
GEOPOLÍTICA NO CINEMA**

Texto apresentado para a obtenção do Título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Fischer

**Curitiba
2023**

PARA TODOS AQUELES QUE LUTAM
POR MEIO DE ARMAS, OU QUE, COMO
OS CINEASTAS QUE AQUI TRABALHO,
FIZERAM DA CÂMERA SEU INSTRUMENTO
DE COMBATE, OU MESMO, COMO EU,
QUE USO DA CANETA PARA TAL.

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Alves, Nathan dos Santos. Os corpos dos cineastas Ousmane Sembène e Idrissa Ouédraogo e de seus filmes em disputa: "Africannes" e Geopolítica no Cinema/ Alves Nathan -- Curitiba-PR,2023. 111 f.

Orientador: Sandra Fischer. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Estudos de Festivais de Cinema. 2. Cinemas Africanos. 3. Geopolítica e Cinema. 4. Antropologia Visual e da Imagem. 5. Corpo e Cinema. I - Fischer, Sandra (orient). II - Título.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

NATHAN DOS SANTOS ALVES

**OS "CORPOS" DOS CINEASTAS OUSMANE
SEMBÈNE E IDRISSE OUÉDRAOGO E DE SEUS FILMES EM
DISPUTA: "AFRICANNES" E GEOPOLÍTICA NO CINEMA**

Este texto foi julgado e aprovado a fim de obter o título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 18/10/2023.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo
da Universidade Estadual do Paraná

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Sandra Fischer**

Unespar – PPG-CINEAV

Banca: **Prof. Dr. Rafael Teixeira Tassi**

Unespar – PPG-CINEAV (membro titular interno)

Banca: **Prof^a. Dr^a. Aline Vaz**

Membro Convidado Externo (Universidade Tuiuti do
Paraná)

"O QUE HÁ DE ESSENCIAL EM TODO PODER É QUE SEU PONTO DE APLICAÇÃO, É SEMPRE, EM ÚLTIMA INSTÂNCIA, O CORPO. TODO PODER É FÍSICO E HÁ ENTRE O CORPO E O PODER POLÍTICO UMA CONEXÃO DIRETA."

MICHEL FOUCAULT

AGRADECIMENTOS

Mesmo com uma personalidade difícil, por assim dizer, sempre estive cercado de diversas pessoas que colaboraram para minha formação e resolução de problemas relacionados à universidade e/ou pessoais. Por algum motivo, atraio pessoas especiais, que apesar de não terem obrigação ou ligação direta comigo foram fundamentais para que eu pudesse me formar na graduação.

Michele Lima e Dimas Pereira foram duas dessas pessoas, que cuidaram de mim e me deram suporte financeiro, em alguns momentos, na medida em que puderam, em outros, com tempo ou apoio. Poderia citar diversas outras, como Rayla Almeida, Ana, Milena, Jéssica, Maycon, Wedster, Anitta, entre outros. Porém, deixo os agradecimentos especiais ao casal mencionado a priori. Ela, vinda da Bahia, e ele de Recife, cruzaram comigo na Universidade Federal do Tocantins, onde cursaram Letras, enquanto eu estudava Ciências Sociais.

Volto a esse ponto, mencionando a graduação, ainda que isso anteceda a fase de realização desta dissertação, pois nunca foi fácil poder estudar. Para mim, sempre foi um privilégio o ambiente acadêmico, o qual parecia muito distante, tanto pela questão econômica, quanto familiar e racial. Porém, com pessoas como essas citadas, e ainda professores e funcionários que flexibilizaram e humanizaram procedimentos burocratizantes durante os meus estudos, foi possível.

Gostaria de ter mais que palavras para reconhecer o papel que professores, como Marcelo Cleto, Eliana Henriques, André Demarchi e Etiene Fabbrin durante a graduação, e Ana Lesnovski, Rafael Tassi, Beatriz Vasconcellos e Cristiane Wosniak durante o mestrado, tiveram para minha formação. Alguns estiveram mais próximos de mim, sendo os três primeiros, até mesmo orientadores meus de iniciação científica e/ou de monitorias, projetos de extensão, entre outras atividades acadêmicas. Já os docentes do mestrado, somente a professora Ana tive o prazer de conhecer pessoalmente devido à distância imposta pela pandemia da Covid-19, porém, ainda que virtualmente, suas aulas foram fundamentais para mim e me inspiraram a seguir minha verdadeira paixão: o cinema.

Funcionários e professores não diretamente ligados à minha formação também foram essenciais nesta trajetória. Deixo em especial os agradecimentos ao Bruno e a Luzirene, ambos que atuavam como secretários, o primeiro do mestrado em cinema e artes do vídeo (PPG-CINEAV- UNESPAR) e a segunda do curso de Bacharelado em Ciências Sociais (UFT). Não tenho ideia do que teria feito, de quantos prazos e procedimentos teria perdido ou cometido erros se não fosse pela gentileza e sensibilidade dessas duas pessoas que me auxiliaram tanto.

Atropelei processos, entrei no mestrado antes de terminar a graduação, e depois entrei no doutorado antes de terminar o mestrado. Fiz residência e outra pós-

graduação ao mesmo tempo em que fiz o mestrado, trabalhei e cruzei com muitas pessoas nesse caminho. Infelizmente, não sou capaz, ou melhor, demandaria de muitas e muitas páginas para poder citar cada um que merece toda a minha gratidão.

Deixo meus mais sinceros agradecimentos às professoras e amigas (espero poder chamá-las assim, pois as considero importantes como tal): Cláudia Parellada e Cláudia Chavarinski. Ambas foram minhas supervisoras durante a residência técnica no Museu Paranaense, e no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, respectivamente. Nada obstante, mesmo estando em posições de poder, nunca se portaram como minhas chefes, mas, ao contrário, como mães sempre apoiando, incentivando e sendo fundamentais para que eu pudesse conseguir minha vaga e bolsa de doutorado que já estou cursando na Universidade Nova de Lisboa, em Portugal.

Citarei também a Casa do Estudante Universitário (CEU-PR), que, mesmo em alguns momentos, sendo gatilho para lembranças não tão agradáveis, foi uma instituição que me deu abrigo/casa, algo que é o mínimo para qualquer humano, mas também um privilégio que não teria de outra forma senão com tal fundação. Apesar de ter conhecido muitas pessoas que mais contribuíram para afetar minha sanidade mental que para realmente me ajudar a continuar meus estudos, também, e ainda bem, tive o prazer de encontrar outros sujeitos que foram indispensáveis nesta trajetória.

Ao Adrian, Elivelton, Wanderson, Tiago, Robertinho, Anna, Ádila, Akio, Lukinhas, Edu, Kwarahy, Dalila, Lucien, Luana, e muitos outros que me ajudaram em alguns momentos emprestando dinheiro, me arrumando emprego, me ajudando com comida e móveis ou apenas com a companhia. Acho que cheguei a brigar com praticamente todos eles alguma vez durante esses dois anos e meio, mas como poderia não haver atritos? Como em qualquer família, afinal, os considero como tal, visto que moramos na mesma casa, com alguns dividi quarto e cama, alimento e problemas, risos e choros. Agradeço a todos vocês por não me deixarem desistir, por não desistirem de mim e por terem me dado o prazer de conhecê-los melhor.

Ainda mencionando meus melhores amigos, não poderia deixar de fora aqueles que me acompanham há mais de dez anos, amigos que conheci durante o ensino básico e que, mesmo em alguns momentos afastados geograficamente, nunca estiveram distantes. Obrigado à Nivea, por sempre me fazer me sentir especial, ao Gianluca por sempre, mesmo brigados, estar ali para mim, chegando a deixar suas prioridades para me ajudar. Agradeço à Tarsila, por ser a melhor ouvinte e pessoa que mais apoiou minhas decisões mais loucas, e à Ana Clara por me ajudar a botar os pés no chão e sempre se interessar tanto pelas minhas histórias e fofocas. À Natally e à Larissa, por acreditarem em mim mais que quaisquer outras pessoas e me mostrarem que existem soluções para aquilo que eu tendia a dramatizar tanto.

Estes amigos são a família que eu escolhi, entretanto, não poderia deixar de

citar aqueles que o acaso, ou talvez destino, me impôs. Às minhas mães Vilma e Cleide, que mesmo em alguns momentos não compreendendo o porquê insistia e continuo querendo continuar a estudar, e fazer outros e outros cursos. Para elas, assim como muitos de meus amigos e familiares, sempre foi difícil entender como funciona o campo acadêmico, e mesmo não tendo condições econômicas de financiarem as despesas necessárias para que eu pudesse estudar, sempre contribuíram como puderam, em alguns momentos com carinho, em outros com os sermões que eu necessitava, mas sempre com um lar. E, neste mesmo sentido, também tenho que mencionar minha tia Tota, que a vida inteira foi como minha outra mãe, em alguns momentos ainda mais compreensiva, amiga e acolhedora.

Também, como prometido em todas as vezes em que Renilson (Mestre) encontrou algum livro, artigo ou mesmo filme que não conseguia achar, dedico esse parágrafo somente para ele. Sem o Mestre, nunca teria conseguido concluir essa pesquisa, o mestrado, e teria falhado miseravelmente no doutorado. Mesmo em alguns momentos me tirando do sério com seus essencialismos e autoconfiança (que por outro lado invejo), nutro um carinho especial por você. Obrigado de verdade por ter disponibilizado seu tempo e talento como pesquisador em prol da minha pesquisa e estudos.

Não poderia deixar de mencionar também o maravilhoso trabalho de minha amiga Magê, que colaborou na estética desta dissertação. Sei que não foi fácil ajustar sua sensibilidade estética a minha visão criativa e teórica. Em alguns momentos tivemos alguns atritos, porém acredito que graças a este processo dialético podemos ir muito além do que tínhamos imaginado, chegando ao que para mim é, com o perdão do pretensiosismo, a perfeição entre minha discussão teórica e visual.

Preciso também deixar meus agradecimentos à minha banca, ao já mencionado professor Rafael Tassi e à professora Aline Vaz. Tive a oportunidade de ter aula com ambos, bem como de participar de grupos de pesquisa liderados por esses incríveis pesquisadores. Obrigado por terem iluminado meu caminho em relação a como melhor articular artes e antropologia em prol desta investigação. A qualificação e as recomendações atribuídas pelos docentes foram, com toda certeza, fundamentais para a mudança de rumo e maior cuidado teórico-metodológico que vieram a gerar esta dissertação.

Por fim, e não menos importante, agradeço à minha orientadora, professora Sandra Fischer. Suas orientações me ajudaram não somente a melhorar minha pesquisa de mestrado, como a me formar enquanto pesquisador. Agradeço a paciência, o acolhimento e a defesa da minha proposta de investigação, bem como por, em alguns momentos, me puxar para a realidade e objetividade, sem nunca perder a compreensão e a elegância. Foi um prazer ter a senhora ao meu lado durante esses dois anos e meio.

Os anos de mestrado, como toda minha formação não foram nada fáceis, ainda

mais se considerar que durante o processo seletivo passei por três situações que quase me levaram à morte, sendo uma delas me levando a uma internação num hospital psiquiátrico poucas semanas antes de começar minhas aulas da pós-graduação.

Desde que me lembro, apesar de ter nascido em uma cidade do interior que não possuía salas de cinema, em todos os meus sonhos e metas, o audiovisual sempre foi o ponto de partida. Ainda que, graças à possibilidade de assistir a obras audiovisuais, tenha me contentado e me mantido feliz, com razões para viver, sempre quis mais que isso. Queria me ocupar, fazer e ver mais a fundo os filmes, as séries e outros programas que tanto me fascinavam. Todavia, nunca tive coragem de fazer cinema. E, então, com esse mestrado, que era minha segunda opção caso não passasse no programa de antropologia que queria, veio a se tornar minha única opção quando me acidentei de skate em 2020, e ainda bem que isso aconteceu.

Então, por fim, deixo meu agradecimento final reservado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR-FAP), que, pelo acaso e destino, me deu a coragem de pesquisar e fazer cinema, de me aproximar ainda mais de meus amigos cineastas, como os que aqui trabalho: Ousmane Sèmbene e Idrissa Ouédraogo. Se como sempre afirmei, o cinema era como o ar para mim, algo que não só gostava, mas precisava, era indispensável para que eu pudesse viver, este mestrado me fez redescobrir como cada respiro pode ser tão valioso, cada frame, com uma experiência que somente a sétima arte pode me proporcionar.

RESUMO

Tendo em mente que a história dos festivais de cinema é também de Geopolítica do Cinema, e que por mais de meio século foi negligenciada pelos estudiosos da área (DE VALCK, 2007a; IORDANOVA, 2016), o presente trabalho visa colaborar com os estudos de festivais de cinema e das dinâmicas geopolíticas que ali se manifestam, pensando as ações de controle e censura dos filmes nas passagens de dois cineastas africanos pelo festival de Cannes: Ousmane Sembène (Senegal) e Idrissa Ouédraogo (Burkina-Faso). Pensando com Howard Becker (1976) e sua sociologia das Artes, orientamos nossas lentes não somente pelos filmes aceitos e consagrados no festival francês, mas também pelos pontos de tensão/conflito, isto é, na recusa, censura e não autorização de determinadas obras. Este estudo opta por duas abordagens metodológicas que, por um lado, tomam os cineastas e as suas obras como objeto de estudo e possibilidade de elaboração teórica, isto é, a teoria de cineastas (PENAFRIA; SANTOS; PICCINI, 2015; GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2020). Tomamos reflexões sobre seu próprio trabalho, seu cinema, seus aspectos bibliográficos e também suas relações com outros movimentos cinematográficos e cineastas. Por outro lado, também tendo em mente a importância de ir para além dos filmes e dos artistas, pensamos em termos de uma análise discursiva como estudo fílmico, mais próximo do que é proposto por Robert Stam e Ella Shohat (2006). Assim, para tal pesquisa também observamos os elementos que ultrapassam os limites do quadro, o extra-fílmico, aquilo que está paralelo ao filme e aos cineastas, levando em consideração os contextos políticos e culturais, as dinâmicas de poder e outros enunciados que também compõem o discurso fílmico. Buscamos trazer subsídios para pensar os aspectos particulares, os cineastas, as suas obras e relações com o festival francês, ao mesmo tempo em que tomamos tais casos para pensar aspectos mais gerais das disputas políticas presentes nos festivais. Neste sentido, essa pesquisa se situa em ambos os campos: Arte e Antropologia. Trata-se da negociação das identidades africanas por meio da circulação dos cineastas e de suas obras nesses espaços de poder que são os festivais de cinemas enquanto redes de cinema transnacionais. Assim, tendo em mente o peso da ênfase nos cineastas, tal texto é constituído a partir deles, sendo dividido em duas partes, uma dedicada a Idrissa Ouédraogo e outra a Ousmane Sembène. No caso de Ouédraogo, damos ênfase aos filmes *Tilai* (1990) e *Yaaba* (1989), que são aclamados pela crítica francesa, ao passo

que também adentramos e buscamos explicar os motivos que levaram *Le cri du coeur* (1995) a ser recusado pela mesma recepção. Em contrapartida, tendo em vista que sua entrada e consagração no Festival de Cannes já se dá em meio a um conflito, começamos a segunda parte, referente a Ousmane Sembène, a partir da premiação de *La Noire de...* (1966). Por fim, nas considerações finais, exploramos um esboço de conceito que propomos a chamar de “corpos fílmicos”, enquanto uma contribuição que ultrapassa os estudos de festivais e que pode servir para diversas pesquisas no campo do cinema e das artes do vídeo.

Palavras-chave: Estudos de Festivais de Cinema; Cinemas Africanos; Geopolítica e Cinema; Antropologia Visual e da Imagem; Corpo e Cinema.

ABSTRACT

Bearing in mind that the history of film festivals is a history of Cinema Geopolitics, which for more than half a century was neglected by scholars in the area (DE VALCK, 2007a; IORDANOVA, 2016), this work aims to collaborate with studies of film festivals and the geopolitical dynamics that are manifested there, thinking as actions of control and censorship of films in the passages of two African filmmakers through the Cannes festival: Ousmane Sembène (Senegal) and Idrissa Ouédraogo (Burkina-Faso). Thinking with Howard Becker (1976) and his sociology of the Arts, we focus our lens not only on the films accepted and consecrated in the French festival, but also on the points of tension/conflict, that is, the refusal, censorship and non-authorization of certain works. This study opts for two methodological approaches that, on the one hand, take filmmakers and their works as an object of study and possibility of theoretical elaboration, that is, the theory of filmmakers (PENAFRIA; SANTOS; PICCINI, 2015; GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2020). We reflect on his own work, on his cinema, his bibliographical aspects and also his relationships with other cinematographic movements and filmmakers. On the other hand, also keeping in mind the importance of going beyond films and artists, think in terms of a discursive analysis as a film study, closer to what is proposed by Robert Stam and Ella Shohat (2006). Thus, for this research, we also observed the elements that go beyond the limits of the frame, the extrafilmic, that which is parallel to the film and the filmmakers, taking into account political and cultural contexts, power dynamics and other statements that also made up the filmic discourse. We seek to bring benefits to think about particular aspects, the filmmakers, their works and their relationships with the french festival, at the same time that we take such cases to think about more general aspects of the political disputes present in the festivals. In this sense, this research is situated in both fields: Art and Anthropology. It is a study of film festivals, but in order to look at the circulation of filmmakers and their works in these spaces of power and negotiation of identities. Then, bearing in mind the weight of emphasis on filmmakers, this text is composed from them, being divided into two parts, one dedicated to Idrissa Ouédraogo and the other to Ousmane Sembène. In the case of Ouédraogo, we emphasize the films *Tilai* (1990) and *Yaaba* (1989), which are acclaimed by french critics, while we also delve into and seek to explain the reasons that led *Le cri du coeur* (1995) to be rejected by the same Front desk. On the other hand, bearing in mind that since his entrance and consecration at the Cannes Film Festival, he has already been in the midst of conflict, we begin the second part, referring to Ousmane Sembène, from the conflict of the award of *La Noire de...* (1966). Finally, in the final considerations, we explore more deeply the outline of the concept, which we propose with “filmic bodie’s”, as a contribution that goes beyond festival studies and that can serve for several researches in the field of cinema and video arts.

Keywords: Film Festivals Studies; African Cinemas; Geopolitics and Cinema; Visual and Image Anthropology; Body and Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
1.1 Africannes: Geopolítica e Cinema	23
1.2 Antropologia e Cinema: reconciliando uma relação de amor e ódio	26
1.3 Corpos de Cineastas, Corpos Fílmicos e o Corpo da dissertação em Si	29
2 IDRISSE OUÉDRAGO: SILÊNCIOS QUE COMUNICAM, REALISMO SEM FRONTEIRAS E OUTROS MODOS DE FAZER POLÍTICA	33
2.1 Espiral do poder: Uma resistência se torna uma nova forma de poder e um fardo	36
2.2 Um cinema de proximidade e para todos: Realismo sem Fronteiras e silêncios que comunicam	42
2.3 Idrissa Ouédraogo, entre a ascensão e a rejeição em Cannes: docilidade ou alinhamento estratégico	46
2.3.1 Yaaba (1989), Tilai (1990) e a função etnográfica: a aclamação dos primeiros filmes de Idrissa Ouédraogo em Cannes	47
2.3.2 O rompimento de Idrissa Ouédraogo com o Voyeurismo colonialista e o fardo da representação: A repressão à Le Crie du Caeu (1995)	58
3 CINEMA DE COMBATE (DITE DE COMBAT) E DISPUTA PELA MEMÓRIA: CANNES ENTRE A CENSURA E A LUTA PELO SENTIDO DOS FILMES DE OUSMANE SEMBÈNE	64
3.1 Ousmane Sembène e o festival de Cannes em disputa pelo sentido de La Noire de... (1966)	67
3.2 Estética e Política: Um cinema de Combate	70
3.2.1 O despertar do povo africano: Dite de Combat no cinema de Sembène	72
3.2.2 Entre a ficção e a realidade na disputa pelas narrativas históricas	75
3.3 O colonialismo quando visto incomoda: A extrema censura de Campo de Thiaroye (1988) em Cannes e França	80
3.4 Controle espaço-temporal e os festivais de cinema europeus: Ousmane Sembène e seus filmes em performance	83
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU SOBRE OS CORPOS FÍLMICOS	89
REFERÊNCIAS	98

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – Idrissa Ouédraogo no set de <i>Kini & Adams</i> (1997)	30
FIGURA 02 – Cena de <i>Yam Daabo</i> , na qual a protagonista é torturada	39
FIGURA 03 – As ambientações de <i>Yaaba</i> (1989) e de <i>Tilai</i> (1990)	46
FIGURA 04 – Cenas de Bila e sua irmã em <i>Yaaba</i> (1989)	47
FIGURA 05 – Cena da morte de Sana em <i>Yaaba</i> (1989)	48
FIGURA 06 – Cenas de <i>Tilai</i> (1990)	49
FIGURA 07 – Cenas de <i>Tilai</i> (1990), nas quais Nogma procurando Saga e da tortura na qual ela sofre ao seu caso com Saga ser Descoberto	50
FIGURA 08 – Cenas de ambientação de <i>Tilai</i> (1990) em plano aberto	52
FIGURA 09 – Cena de <i>Tilai</i> (1990), na qual ocorre um ritual de seleção daquele que fica responsável por matar Saga e restituir a honra a aldeia	53
FIGURA 10 – Ousmane Sembène nos bastidores das filmagens de <i>Campo de Thiaroye</i> (1988)	60
FIGURA 11 – Cenas de <i>La noire de...</i> (1966)	62
FIGURA 12 – Cena do pagamento em <i>La noire de...</i> (1966)	63
FIGURA 13 – Cenas da máscara em <i>La Noire de...</i> (1966)	64
FIGURA 14 – Cena de Borom Sarret (1963) primeiro filme realizado por Sembène e considerado a primeira obra cinematográfica da África Subsaariana	65
FIGURA 15 – Cena de abertura de <i>Xala</i> (1975)	72
FIGURA 16 – Frame de <i>Emitai</i> (1971)	74
FIGURA 17 – Cena do massacre em <i>Campo de Thiaroye</i> (1988)	75
FIGURA 18 – Cenas de <i>Campo de Thiaroye</i> (1988)	77

LISTA DE SIGLAS

AOF – África Ocidental Francesa	63
FIPRESCI – <i>International Federation of Film Critics</i>	47
FESPACO – <i>Festival Pan-Africana de Cinema e Televisão de Uagadugu</i>	31
IDHEC – Institut de Hautes Études Cinématographique	39
IRIS – Instituto Regional da Imagem e do Som	32
REBECA – Revista Brasileira	20
SONACIB – Sociedade Nacional de Exploração Distribuição Cinematográfica de Burkina Faso	58
SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual	20
UEMOA – l'Union économique et monétaire ouest africaine	37

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

“O festival de cinema é inerentemente político. Arranhe a superfície de qualquer uma de suas dimensões geográficas ou históricas e você sempre encontrará uma relação de poder¹”

Marijke De Valck, Brendan Kredell e
Skadi Loist

A história dos festivais de cinema é uma história de geopolítica do cinema. Os festivais de cinema começam como um fenômeno europeu, conforme demonstra Marijke de Valck (2007a; 2007b), tendo motivações específicas que atendiam aos interesses e às dinâmicas locais. A mesma autora também nota que não é à toa que a Europa origina tais eventos, pois o contexto de crise nas indústrias cinematográficas e os sentimentos nacionalistas da época são fatores que levaram a uma extensão das exposições e mostras organizadas a partir de meados do século XIX.

O primeiro evento do gênero, a *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* em Veneza, inaugurada na data de 6 de agosto de 1932, ocorre com pleno apoio de Arnaldo Mussolini, irmão do ditador e líder do governo fascista, que comandava a indústria cinematográfica italiana desde 1926. Francesco Bono (1991), em seu estudo sobre os primeiros anos do festival de Veneza sob a tutela fascista, aponta algumas trocas de correspondências entre Antônio Maraini, o secretário-geral da Bienal responsável por incluir o cinema na lista dos novos festivais, e Benito Mussolini, informando sobre a programação e os objetivos de atrair o público local e internacional para o Festival e, assim, ter a aprovação governamental para tal.

Talvez, o mais interessante acerca do surgimento do primeiro festival de cinema seja justamente o aspecto internacional em meio a um regime político autoritário, que, como evidencia Robert O. Paxton (2007), tem dentre suas mais importantes pautas a oposição ao capitalismo globalizado. Se o ultranacionalismo juntamente com o racismo (ARENDR, 2007) são fundamentais para compreensão do fascismo, é justamente o traço da oposição ao transnacionalismo e a política econômica global para protecionismo das empresas nacionais que levou alguns teóricos ao erro de pensar o fascismo enquanto uma manifestação da esquerda, como também coloca O. Paxton.

¹ Tradução minha a partir do original: “The film festival is inherently political. Scratch the surface of any of its geographical or historical dimensions and you will always find a power relationship” (DE VALCK; KREDELL; LOIST, 2016, p. 43)

Entretanto, o primeiro festival de cinema da história começa intencionalmente planejado como um evento glamuroso e internacional, sob o qual Louis Lumière é convidado a ter uma cadeira no comitê de honra do festival, e anos mais tarde até mesmo o presidente da Paramount, Adolph Zukor, chega a marcar presença (DE VALCK, 2ª07a). Além disso, conforme traz Bono (1991), também existiu de antemão a tentativa frustrada de filiação do festival com Hollywood, como apontam mais correspondências analisadas pelo teórico.

Claro que essa contradição discursiva também corresponde a uma estratégia muito bem articulada, como o crítico de cinema Donald Ranvaud (1985) percebe. Trata-se de um lado de uma forma de incentivar o turismo e a economia local, ao mesmo tempo em que o protecionismo e a mediação da circulação de filmes operava-se, dessa forma, como uma arma política e um poderoso veículo de propaganda (RANVAUD, 1985). O cinema e o festival, enquanto instrumentos para legitimação da identidade nacional fascista, ao mesmo tempo em que produziam uma abertura para a circulação dos filmes de outros países, também operaram enquanto mecanismo de controle da mobilidade dessas cinematografias por meio desses espaços (DE VALCK, 2007a).

De igual modo, o festival de Cannes carrega desde o seu surgimento funções e disputas geopolíticas latentes. O festival francês, bem como o festival de Berlim que vem *a posteriori*, foram ambos criados por Hollywood, sendo o primeiro uma resposta direta à Bienal de Veneza e o segundo uma arma política anticomunista em meio à Guerra-Fria (DE VALCK, 2007b). No caso de Cannes, que nos interessa mais ao pensar o foco desta dissertação, temos uma reação à insatisfação de diversos atores (produtores, cineastas e jurados) ao controle fascista das premiações em Veneza.

De Valck (2007a) aponta como o estopim a clara demonstração de preferência ideológica que a Bienal demonstrou ao premiar *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, e *Serra Pilota* (1938), produzido pelo filho de Mussolini. Os norte-americanos, então, ao suspenderem sua participação no festival, dada a não premiação do favorito *Branca de Neve e os Sete anões* (1937), em detrimento da consagração dos filmes ideologicamente alinhados com o regime fascista, elaboram aliados à França no festival de Cannes (*ibidem*). Todavia, o evento que estava planejado para ocorrer no ano seguinte acaba por ser cancelado em meio à eclosão da Segunda Guerra Mundial, com a primeira edição ocorrendo apenas sete anos depois, em 1946.

A partir de sua inauguração, paralelamente ao abandono do *glamour* que

caracterizava Veneza, o festival na cidade da Riviera Francesa torna-se o lugar onde os ricos e famosos do mundo do cinema se encontravam (BILLARD, 1997; DE VALCK, 2007). Os escândalos, as confusões e os incidentes envolvendo as “celebridades” que ali circulavam, as recepções, os jantares e as festas, como argumenta Andrew Sarris (1982), é o que fez Cannes se destacar ao longo dos anos, enquanto surgiam mais e mais festivais de cinema. Justamente a associação com Hollywood e a cultura das estrelas que, como Sarris ainda destaca, constitui o que Marijke De Valck (2007a) e outros autores também chamam de o mito de Cannes.

No caso, Cannes se torna tão famoso em meio aos escândalos sexuais, às várias celebridades embriagadas e aos conflitos violentos, ou, até mesmo, pelos suicídios que faziam com que o magnetismo das possibilidades infinitas da Riviera fosse impossível de ser ignorado pelos mais importantes atores dentro das indústrias cinematográficas mundiais (DE VALCK, 2007a), bem como daqueles que em meio a países e indústrias fílmicas ainda em vias de desenvolvimento ansiavam por uma vaga no evento francês.

Desde o início do festival, já em sua primeira edição, como De Valck (2007b) evidencia, diversas nações foram convidadas a participar de competições internacionais com uma proporção mais equitativa de representação nacional. Segundo a mesma autora, um total de vinte e um países participaram do festival de cinema de Cannes em 1946. Uma quantidade exorbitante, mas que, ao longo dos anos, foi aumentando com a busca pelo destaque em meio aos outros festivais internacionais enquanto um espaço de diversidades culturais expressivas e pelas grandes quantidades de cineastas e obras provenientes de tão variados locais e regiões.

Não somente o espetáculo que faz com que o festival de Cannes seja considerado o maior festival do mundo, mas também a abertura proporcionada por seus programadores às produções provenientes das cinematografias do Sul, conforme aborda Mahomed Bamba (2007). A abertura plena ao terceiro mundo ocorre após problemas internos ocorridos em 1968 e 1971, em que os programadores do festival começam a procurar produções de qualidade em todo o mundo em busca de descobertas e novas ondas, e não se restringindo pelas fronteiras que antes eram estabelecidas por canais de diplomacia ou preconceitos nacionalistas (BOUGHEDIR, 2007; DE VALCK, 2007b).

Acaba-se por produzir, por um lado, a consagração e o prestígio pelo reconhecimento e pela premiação de filmes terceiro-mundistas, dando mais chances

aos cineastas de países com cinematografias mais carentes de recursos e com dificuldades de lidar com a hegemonia norte-americana ao produzirem uma carreira. Isso se dava ao mesmo tempo em que Cannes ia se distinguindo de outros festivais e apoteosando-se pelas “descobertas” de talentos de países consagrados do cinema, mas também por meio de novos cinemas de países em desenvolvimento (DE VALCK, 2007b).

Essa estratégia discursiva que eleva o festival francês em meio aos milhares de festivais existentes em todo mundo trata-se também de uma expressão do espectro colonialista em Cannes em meio a uma retórica de descoberta, aos moldes das navegações europeias e do mito fundador. Todavia, tal discurso também se contradiz em termos numéricos, como a pesquisa de Claire Diao (2011) sobre as participações africanas no festival de Cannes, que demonstra a ambiguidade de uma diversidade limitada e mediada.

1.1 AFRICANNES: GEOPOLÍTICA E CINEMA

Lindiwe Dovey (2011) afirma que estudar a relação entre cinemas africanos e festivais deve começar por Cannes, afinal, o governo francês está entre os principais financiadores do cinema africano desde os primeiros dias de independência das ex-colônias. Dovey ainda afirma que, em 1961, um Ministério da Cooperação foi criado para facilitar as relações entre a França e suas ex-colônias, e dois anos depois foi criado um *Bureau of African Cinema* dentro do ministério, fornecendo o financiamento para 125 dos 185 curtas e longas-metragens africanos feitos em 1975, a maioria deles por diretores “francófonos”.

Jean-Tobie Okala (1999) apontava que a salvação das cinematografias africanas vinha de fora da África, uma vez que rumaram em direção ao cinema de autoria graças às diversas formas de ajuda internacional que sustentam os esforços de produção e a distribuição. No mesmo sentido, Manthia Diawara (1994; 2010) definiu essa relação entre Cannes e a França como parte de um colonialismo e paternalismo tecnológico na África.

De uma certa forma, pela ausência de indústrias cinematográficas fortes que se retroalimentam, os cinemas africanos lutam para encontrar o seu lugar: reservados a um círculo fechado de cinéfilos que “amam” a África (DIAO, 2011). Não obstante, como

afirma Mohamed Bamba (2007), é neste sentido que Cannes também se apoia nos cinemas africanos, tendo sua janela a tais filmes como um dos elementos que faz com que o festival obtenha o reconhecimento como o maior festival de cinema do mundo.

Todavia, existe uma ambiguidade evidente pelo fato de Cannes se projetar como promotor dos cinemas africanos, mas também tendo tal presença extremamente limitada e controlada. Claire Diao (2011) nota que até 2010, em meio a 63 anos do evento, apenas 45 filmes africanos foram selecionados, passando gradualmente de curtas e longas-metragens. Analogamente, o crescimento de público dos filmes africanos na França só aumenta ao longo dos anos (DOVEY, 2015)

Diao também destaca que, até essa data, apenas cinco realizadores africanos foram premiados nas 63 competições oficiais do Festival de Cinema de Cannes. A única Palma de Ouro, prêmio de maior prestígio, foi dedicada a *Chronique des années de braise* (1975) de Mohammed Lakhdar-Hamina. A jornalista aponta, ainda, que até as décadas de 1960 e 1970, o continente africano era representado principalmente por diretores franceses (27 no total) nas seleções do Festival de Cannes.

O presente trabalho visa colaborar com aquilo que Marijke de Valck (2007a) chamou de “ponto cego” na história do cinema, isto é, a ausência de pesquisas sobre festivais de cinema ao longo da constituição das teorias de Cinema. Mesmo com uma natureza política latente e uma importância fundamental para toda a indústria cinematográfica mundial, tais instituições pouco foram exploradas em termos de pesquisa científica, tendo sido restritas às vias institucionais, isto é, pelos próprios festivais. A partir da segunda metade da década de 1990, um pequeno número de trabalhos começou a ser produzido a fim de lidar com essa lacuna na história e teoria do cinema (NICHOLS, 1994; BILLARD, 1997; PASCAL, 1997).

No Brasil, tem se avançado em muito em relação a tal campo, dado a movimentação de pesquisadores como Isabel Melo, Juliana Muylaert Mager e Tetê Mattos (2021), que, por meio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), promoveram e têm realizado eventos para discutir os estudos de festivais de cinema e criaram um grupo de pesquisa de abrangência Nacional e também um dossiê publicado em duas edições da Revista da Socine (REBECA) sobre o tema². Todavia, ao olharmos para a produção bibliográfica brasileira recente que toma

² Também vale mencionar que pela primeira vez na história da Socine, após mais de duas décadas, em 2023 terá o primeiro simpósio temático diretamente focado em Festivais de Cinema, que será dirigido pelo

os festivais de cinema como objetos de estudo, poucos trabalhos lidam com instituições internacionais, e quando o fazem acabam por operar por meio de uma exaltação da visibilidade que os festivais proporcionam e pouco abordam sobre aspectos políticos e das contradições ali manifestas (ALVES, 2022).

Neste sentido, essa dissertação aborda os Festivais de cinema europeus e as dinâmicas geopolíticas que ali se manifestam, pensando as ações de controle e censura dos filmes presentes nas passagens de dois cineastas africanos pelo Festival de Cannes: Ousmane Sembène (Senegal) e Idrissa Ouédraogo (Burkina-Faso).

Pensando com Howard Becker (1976) e sua sociologia das Artes, orientamos nossas lentes não somente pelos filmes aceitos e consagrados no festival francês, mas também sobre os pontos de tensão/conflicto, isto é, na recusa, censura e não autorização de determinados filmes. No caso de Ouédraogo, damos ênfase aos filmes *Yaaba* (1989) e *Tilai* (1990), que são aclamados pela crítica francesa, ao passo que também refletimos os motivos que levaram *Le cri du coeur* (1995) a ser recusado e eschachado pela mesma recepção. Em contrapartida, os dois filmes de Sembène, *La noire de...* (1966) e *Campo de Thiaroye* (1988), apontam-nos para outro lado: o dos desvios em meio às tentativas dos festivais europeus de se apropriarem dos corpos que ali circulam, corpos humanos/cineastas/artistas e também fílmicos, que, em performance, durante o ritual do festival de cinema, também se envolvem na disputa de suas próprias produções de sentido.

Levamos em consideração a materialidade fílmica, tratando-a enquanto *discurso*, no sentido foucaultiano do termo, e com proximidade à perspectiva e à abordagem de Robert Stam e Ella Shohat (2006), isto é, levando em consideração os enunciados apresentados nas imagens e nos sons, e também aquilo que ultrapassa os limites do quadro, os contextos de produção e circulação dos filmes, aspectos culturais e históricos, políticos e econômicos, que também permeiam o discurso fílmico. Em maior medida, como os filmes de Sembène em sua passagem pelo festival de Cannes, abre-se ainda mais a importância de perceber que existem corpos em disputa, sendo eles os dos cineastas, e principalmente também os corpos fílmicos. Todavia, no caso de Ouédraogo, também se percebe uma docilidade estratégica, que também se insere nas lutas e questões de poder, mas de forma mais sutil e que é apenas apreendida quando

já mencionado GP de Festivais de Cinema e Audiovisual.

levamos em consideração a *perspectiva do cineasta*.

Como colocam Manuela Penafria, Ana Santos e Thiago Piccinini (2015), propomos nesta dissertação uma abordagem que toma os discursos dos cineastas sobre sua própria obra ou sobre o cinema em si. A proposta não é limitar as possibilidades, mas expandi-las. Buscamos uma abordagem ampliada, na qual o pensamento e a poética dos cineastas sobre o fazer fílmico é levado em consideração (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2020), mas que ao mesmo são postos em confronto com outros discursos/teorias.

Buscamos compreender as condições materiais nas quais se produziu a obra e a interpretação da obra por meio da intenção ou do pensamento expressos de quem a fez, ao mesmo tempo em que a confrontamos com a interpretação a partir dos sentidos dados pelo espectador, mais especificamente a curadoria Canniana e a crítica, bem como por teóricos Africanos e Europeus.

Tomamos, assim, a teoria de cineastas como base central para nossa pesquisa, dado o equilíbrio entre as três abordagens possíveis no estudo fílmico: origem do filme, sobre a obra em si e da espectadorialidade, bem como ao incentivo de uma relação direta entre obra, os cineastas e o próprio investigador (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2020).

Buscamos, ao mesmo tempo, trazer subsídios para pensar os aspectos particulares, os cineastas, as suas obras e relações com o festival francês, tomando tais casos para pensar aspectos mais gerais das disputas políticas presentes nos festivais. Neste sentido, essa pesquisa se situa em ambos os campos: Arte e Antropologia.

1.2 ANTROPOLOGIA E CINEMA: RECONCILIANDO UMA RELAÇÃO DE AMOR E ÓDIO

Tal pesquisa se caracteriza por um lado enquanto uma investigação no campo das artes, visto lidarmos com artistas, seus processos e produtos (FORTIN; GOSSELIN, 2014), uma vez que, o foco central são os cineastas, suas visões sobre cinema e arte, estilos, processos de criação fílmica e, principalmente, seus filmes. Em paralelo, também estamos lidando com uma dinâmica de alteridade, dado o fato de que a escolha dos objetos de análise e as reflexões produzidas a partir deles advêm das relações

entre o Festival de Cannes e os cineastas ditos terceiro-mundistas.

Bill Nichols (1994), no clássico texto sobre festivais de cinema europeus e o cinema iraniano, reflete muito sobre as proximidades entre a antropologia e o cinema. Nichols chega a realizar uma analogia entre o pesquisador antropológico de campo e os cineastas provenientes do dito terceiro-mundo autorizados a circular nesses eventos. Assim como posto e pensado pelo teórico que compreende parte fundamental do nosso referencial teórico para este estudo, dada a necessidade, estabelecemos um diálogo forte com as teorias antropológicas voltadas ao cinema, à identidade e ao estudo da cultura material.

Entretanto, mesmo que as fronteiras entre as disciplinas em tese sejam puras abstrações, funcionais e criadas para melhor entendimento dos fenômenos, não se trata de uma tarefa fácil. Cid Vasconcelos de Carvalho (2009), analisando a produção acadêmica brasileira da década passada, constatou um certo descaso com a dimensão formal das obras analisadas, que por sua vez são utilizadas apenas como meras ilustrações ou exemplos para justificar teorias sociais já existentes. Em contrapartida, Carvalho também percebeu um movimento contrário, de pesquisas que tratam os objetos artísticos com tamanha autonomia ao ponto de serem quase alheios ao(à) mundo/sociedade nos quais estão inseridos, isto é, toma-se demasiadamente a estética e ignoram-se os aspectos sociais, políticos e históricos que os atravessam.

No caso específico entre arte e antropologia, temos disciplinas que apresentam relações intrínsecas, com fronteiras inconstantes e que podem produzir outras conexões que originam fluxos distintos, sem que estes aniquilem uns aos outros (SCHNEIDER, 2006; SCHNEIDER; WRIGHT, 2010; FRADIQUE; LACERDA, 2022). João Pina-Cabral (1999) e Anna Tsing (2005) relembram que estes diálogos originam com frequência fricções e equívocos, eventualmente produtivos ou não.

Alguns autores chegaram a intensificar tais fricções, como Alfred Gell (1992; 1998; 2001), que dedica grande parte de sua carreira a combater a estética enquanto instrumento de análise transcultural. Não obstante, Els Lagrou (2003) produziu um artigo denominado "*Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio*", que tem como foco explorar a trajetória acadêmica de Gell em sua busca por afirmar a antropologia social enquanto *essencialmente anti-arte*.

Em sentido inverso, no campo da antropologia, Lagrou (2007; 2009) e Lucia

Hussak Van Velthem (2003; 2010), mesmo em diálogo direto com Gell e sua teoria da agencialidade das coisas, operam de modo a trazer outros modos de pensar a estética em antropologia, principalmente no que tange às artes dos povos indígenas brasileiros. Em paralelo, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) demonstram, por meio da análise de diversas dissertações e teses nas artes, um diálogo forte com a antropologia, muito mais direcionado ao uso do método etnográfico, mas também, em menor escala, pelas teorias antropológicas.

Assim, visto tais exemplos concretos, é possível e de nosso interesse reconciliar essa relação de amor e ódio entre Antropologia e Arte. Isto, visto que queremos pensar aquilo que não é possível a partir de apenas uma das disciplinas, partimos não das conexões entre antropologia e arte, coisas que as atravessam, mas de suas diferenças e fragilidades.

Sharon MacDonald (2013, p. 2), em seu estudo sobre a fixação por memória na Europa, reconhece os pontos positivos e negativos da pesquisa antropológica:

Como tal, a pesquisa antropológica frequentemente contribui menos para debates mais amplos do que poderia – ou, a meu ver, deveria. Em parte, isso provavelmente se deve à ênfase dos antropólogos sobre a importância do contexto e do local, e a insistência em reconhecer complexidade, o que nos torna mais cautelosos com os tipos de generalizações que outras disciplinas estão mais prontas para fazer³.

Como percebe a autora, por um lado temos o foco no particular e no contexto, o que em paralelo oferece menos contribuições para uma visão geral/total dos fenômenos, e que, por sua vez, acreditamos que possa ser suplementado pelo diálogo com as Artes ao manifestarem melhor abordagem neste sentido, de pensar as questões mais amplas e as implicações de seu trabalho. De igual modo, a antropologia suplementa o aspecto das especificidades e do relativismo, sob o qual em alguns momentos as teorias de cinema operam (STAM, 2003)

Assim, talvez o maior desafio que vejo em minha pesquisa de mestrado foi justamente o de como reconhecer as especificidades e complexidade, ao mesmo tempo que se identificam padrões mais amplos. Ou seja: Como tomar as experiências de Ousmane Sembène e Idrissa Ouédraogo de modo a compreendê-las em seus contextos e dinâmicas particulares, enquanto também pensamos os aspectos que vão

³ Tradução minha a partir do original: “As such, anthropological research often contributes less to wider debates than it could – or, in my view, should. In part, this is probably due to anthropologists’ emphasis on the importance of context and the local, and insistence on recognising complexity, which makes us more wary of the kinds of generalisations that other disciplines are more ready to make.” (ibidem).

para além e que possibilitam também explicar outras articulações, inclusive as mais recentes entre os cineastas africanos e o Festival de Cannes, e também de outros realizadores ditos terceiro-mundistas e dos Festivais de Cinema Europeus.

1.3 CORPOS DE CINEASTAS, CORPOS FÍLMICOS E O CORPO DA DISSERTAÇÃO EM SI

O cerne desta pesquisa são os corpos, corpos dos cineastas e “corpos fílmicos”. Ao mesmo tempo em que levamos em consideração a perspectiva da teoria de cineastas, de se entender os contextos de produção, também não podemos perder de vista a agência dos filmes, aquilo que escapa de suas intenções, e que também está em disputa: o sentido.

Orientamo-nos e tomamos como inspiração as teorias foucaultianas de discurso e poder para pensar como os festivais de cinema produzem efeitos nos cineastas, nas filmografias nacionais e nos próprios filmes. Todavia, buscamos sempre olhar para as dinâmicas de poder de forma complexa, entendendo-as não somente em relações assimétricas e de dominação pura, mas, e principalmente, como campos de disputas, nem sempre iguais, mas que se fazem permeadas por modos de resistência.

Ainda em relação a Michel Foucault, buscamos construir o corpo desta dissertação de modo a também operar como uma estrutura textual performática. Foucault faz uso de diversos recursos “performáticos” em suas obras para produzir efeitos de sentido. Alguns dos exemplos mais interessantes e que nos inspiram são a introdução “Vigiar e Punir” (1977), na qual o autor, ao abordar sobre as formas punitivas do medievo, opta por não descrever de modo objetivo, mas sim, em estilo literário, narra os suplícios, causando ainda mais impacto em relação à violência e à brutalidade dessas penitências. Paralelamente, no primeiro volume da História da Sexualidade, “A vontade de saber”, Foucault (1979) faz uso de quase metade do escrito para convencer o leitor que no Ocidente a sexualidade é reprimida, o que discorda e deixa bem claro mais ao final do texto, todavia, por ser exatamente o que o dispositivo da sexualidade nos faz crer, que somos “vitorianos”, o filósofo também nos persuade a crer em tal afirmação, para depois a desconstruir.

Assim, queremos trazer mais que uma sequência de capítulos e uma progressão linear, além de também buscarmos uma performatividade em relação ao uso das

imagens. Em poucos momentos, apresentamos um frame isolado, e quando o fazemos, isso se dá em função narrativa/enunciativa para construção das ideias apresentadas na dissertação. Trazemos também imagens que colaboram, em alguns momentos, para as reflexões expressas na escrita, e, em outros momentos, que vão além do texto, trazendo ideias que não explicitamos no papel, isso pelo modo em que são organizadas: horizontalmente, verticalmente, conjuntamente, etc. Os tamanhos e/ou por associação com outros frames ajudam a deixar que o expectador opte como e em que sentido olhá-las e a produzir outras significações para além das que propomos sobre as questões levantadas.

Tal pesquisa se trata de um estudo de festivais de cinema, porém, de modo a olhar para a circulação dos cineastas e de suas obras nesses espaços. E, neste sentido, tendo em mente o peso da ênfase nos cineastas, a dissertação é constituída a partir deles, sendo dividida em duas partes, uma dedicada a Idrissa Ouédraogo e outra a Ousmane Sembène.

A primeira parte é dedicada a Idrissa Ouédraogo, e nela partimos de sua relação com o cinema enquanto estudo e prática, além das leituras feitas por outros teóricos sobre tais aspectos (CHIKHAOUI, 1999; BOUGHEDIR, 2007; TCHEUYAP, 2018). Pontuamos a validade e, em alguns momentos, o diálogo com elas, mas sempre tendo em vista alguns aspectos eventualmente equivocados nessas leituras, ao serem contextualizadas com a intenção do cineasta, da sua visão da função do cinema e de sua arte em si. Lidamos com fontes diretas, entrevistas e textos escritos pelo próprio cineasta, além, principalmente, da fonte mais fundamental para entender seu pensamento: suas obras.

Assim, adentramos nos filmes *Yam Daabo* (1986) e *Yaaba* (1989), em menor medida, e em maior escala em *Tilai* (1990). O primeiro e o segundo são trazidos para o texto por serem a porta de entrada do cineasta no festival de Cannes, e também já apresentarem elementos que refutam certas visões de que o cinema de Ouédraogo é apolítico. Tendo em vista as limitações de uma dissertação, fazem-se necessárias certas ênfases em pontos mais centrais para a pesquisa, assim, os primeiros filmes são trabalhados com menos intensidade, quando em comparação a *Tilai* (1990), pois este representa o maior sucesso de Idrissa em Cannes.

Também aqui iremos abordar sobre os modos de pensar e fazer política de Idrissa e seus filmes, que, ao contrário dessas visões equivocadas, é tão político quanto

os cinemas nacionais africanos, movimento anterior e sob o qual, para bem ou para mal, Idrissa é apontado como opositor. Aqui, a teoria foucaultiana de espiral do poder nos é muito útil, visto que demonstramos como tal movimento cinematográfico, mesmo que sem intencionalidade, cria amarras sob os cineastas africanos, amarras (novas formas de poder) essas que Idrissa Ouédraogo se opõe (resiste). Também abordamos que aquilo que é visto como uma sujeição de Ouédraogo trata-se de um alinhamento estratégico, e não de uma subalternidade aos festivais de cinema. Tal sujeição estratégica é rompida com a ousadia de *Le Crie du Coeur* (1994) e a censura em Cannes, além do “massacre” da crítica europeia.

Ousmane Sembène, apesar de ter produzido suas obras antes de Ouédraogo e ter sido o primeiro cineasta africano a ser premiado em Cannes, nesta dissertação será apresentado na segunda parte. O motivo é romper com a linearidade, e assim evitar uma perspectiva também evolucionista da história do cinema, pensando as descontinuidades e retroalimentação entre ambos, mesmo que em certa medida distantes temporal e geograficamente.

Tendo em vista que sua entrada e consagração no Festival de Cannes já se dá em meio a conflitos, começamos a segunda parte, referente a Ousmane Sembène, a partir do conflito da premiação de *La Noire de...* (1966). Das disputas pelo sentido do filme entre Ousmane e o festival de Cannes, olhamos para o próprio filme a partir de sua materialidade e do extra-fílmico. Em confronto com a obra, analisamo-la focando na narrativa e na mise-en-scène. A partir daí, redirecionamo-nos ao contexto no qual Sembène produz seu cinema e como ele pensa sua prática artística e militante. Em seguida, abordamos o ponto alto da censura em Cannes e adentramos o filme banido da França por mais de dez anos: *Campo de Thiaroye* (1988).

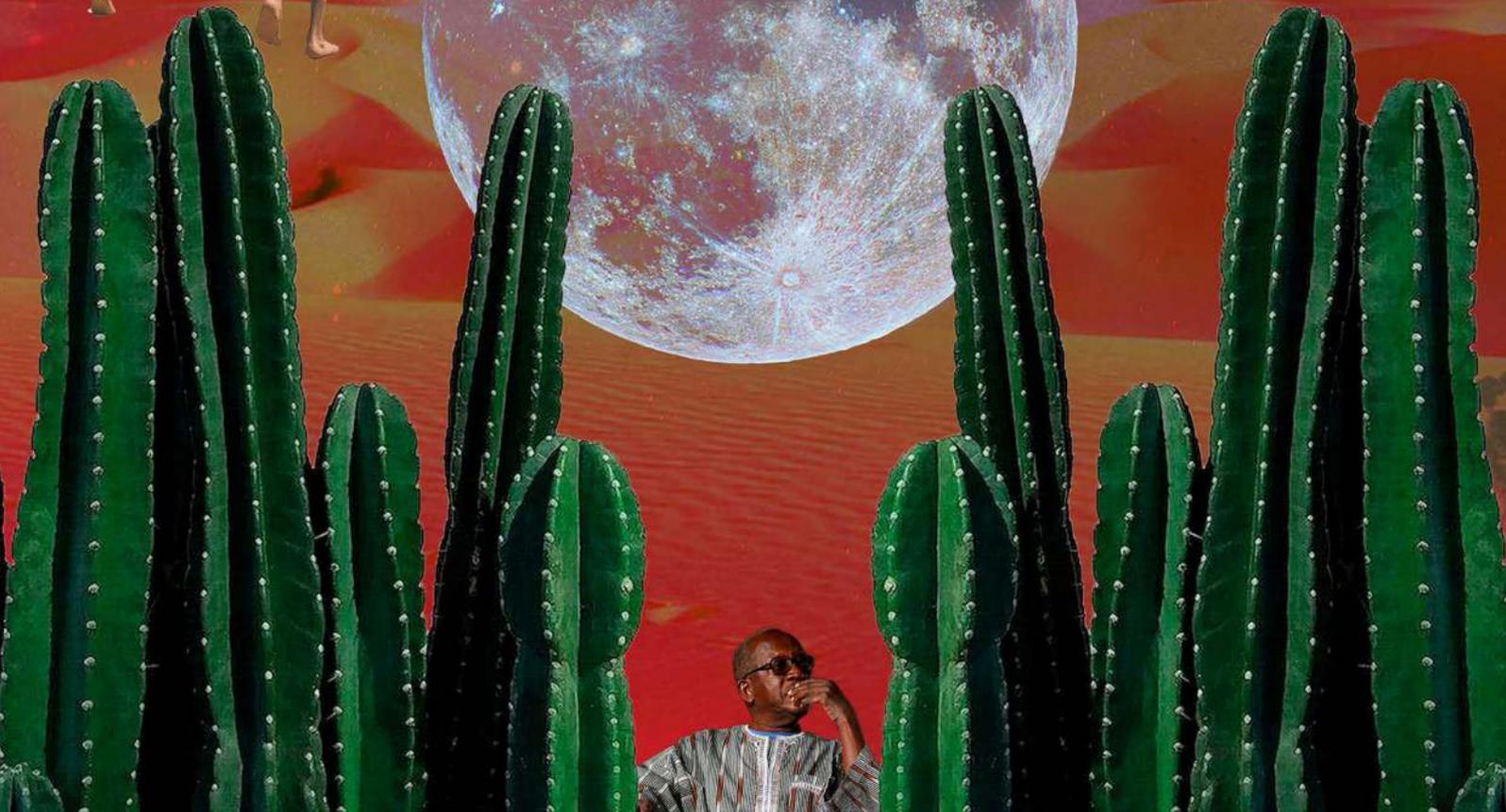
Ainda em relação à segunda parte desta dissertação, dedica-se a produção audiovisual de Ousmane Sembène, tendo em vista que a maioria dos autores que se ocupam de estudar seu cinema, em termos de sua militância e de seu papel, visualizando-no enquanto um dos pioneiros do cinema africano (DO NASCIMENTO, 2015; DIAWARA, 2010; GOMES, 2020), levando a esquecer do aspecto estético sob o qual suas obras são extremamente ricas. Acredito que o próprio Sembène com sua militância expressa em seus filmes e entrevistas, bem como seu modo “combatente”, levam esses mesmos teóricos a focar demasiado na prática política e esquecer-se da poética do cineasta.

Assim, buscamos explorar como sua política também se estrutura esteticamente enquanto aquilo que Frantz Fanon (1961) chamou de “*dite de combat*” (combate), ou o despertar do povo pela cultura. Trazendo os modos nos quais o cineasta constrói uma estética que rompe com as fronteiras entre o real, buscamos demonstrar como a proposta de cinema de Ousmane Sembène se insere num contexto de alienação, no qual, em meio à colonização, muitos africanos tinham uma noção positiva e de progresso. Neste sentido, enquanto uma arma, os filmes eram modos de alcançar o povo, para que por meio de sua estética promovesse a descolonização, que se insere para além das estruturas sociais, mas também opera em seus espíritos.

Quando vislumbrei a estrutura desta dissertação imaginei que as considerações finais, da forma que está apresentada seriam um capítulo próprio, e talvez, isso gere um choque ao leitor. É de uma certa forma uma proposta ousada e um tanto pretensiosa, sob a qual “esboço” um conceito. Ao invés de apenas fazer um balanço do que trabalhei ao longo do texto, tentei ir além e lançar uma questão teórica a ser trabalhada com maior profundidade em trabalhos futuros, que todavia, é o que guia todo este trabalho: o *corpo*, dos cineastas e principalmente de seus filmes.



PARTE I



2. IDRISSE OUÉDRAGO: SILÊNCIOS QUE COMUNICAM, REALISMO SEM FRONTEIRAS E OUTROS MODOS DE FAZER POLÍTICA

Figura 1: Idrissa Ouédraogo no set de *Kini & Adams* (1997).



Fonte: Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique.

“Se você tentar se mexer, os outros vêm te cortar as asas para que você volte. Com isso, o cinema da África não vai sair do lugar, porque não tem audácia. Se você tenta ser audacioso, quer dizer que você é diferente, não é mais africano”

Idrissa Ouédraogo

Dada a educação formal e tendo em vista o conhecimento técnico-formal legitimado pela academia, alguns autores, principalmente ocidentais, como Lúcia Nagib (1996; 1998), o definem enquanto o primeiro cineasta da 'Hollywood africana'. Também, outros autores exaltam seu dito estilo próprio, que, por sua vez, é colocado como elemento fundamental que o distinguia, durante seus anos de realização, dos demais cineastas do continente (CHIKHAOUI, 1999).

Em contrapartida, outros autores e críticos, principalmente africanos, denunciam um humanismo e liberalismo francês em suas obras (DIAWARA, 2010), um elitismo e individualismo em seu modo de fazer cinema (UKADIKE, 1994) e a descontextualização dos locais (África) em suas obras como estratégia para produção de uma imagem confortável aos olhos da audiência europeia e assim obtenção de sucesso no circuito internacional dos Festivais de Cinema (BOUGHEDIR, 2005, 2007).

Em relação ao humanismo, ao liberalismo e à plasticidade das obras de Ouédraogo, a terceira seção deste capítulo se ocupa em lidar com tais questões, demonstrando serem de uma certa forma corretos apontamentos, porém que merecem ser situados em termos de uma docilidade estratégica e de um alinhamento estético-político que foi fundamental para o sucesso do cinema desse cineasta. Em paralelo, a segunda seção deste capítulo dá mais subsídios para se contrapor à acusação de elitismo no cinema de Idrissa Ouédraogo, tendo em vista seu olhar e atuação direta para a democratização do cinema e de um realismo que ultrapassa fronteiras.

Apesar das divergências, tanto os que exaltam a obra de Idrissa quanto aqueles que as questionam se encontram em um ponto em comum: a definição dela enquanto “apolítica”. Ambas as visões são carregadas de equívocos em relação ao cineasta, ao menos quando postas frente ao contexto de produção e período no qual Idrissa realiza suas obras, modos pelos quais ele entende o cinema e pensa sua própria produção, bem como e, principalmente, quando observamos suas obras e os impactos delas. Assim, buscamos, nesta parte da dissertação, em primeiro momento discutir tais colocações e demonstrar que o cinema de Idrissa Ouédraogo é totalmente político e se insere em uma disputa não somente estética, mas também discursiva e prática do fazer cinema, do olhar para si, e dos discursos produzidos

sobre si e seu país/continente como um todo.

2.1 ESPIRAL DO PODER: UMA RESISTÊNCIA SE TORNA UMA NOVA FORMA DE PODER E UM FARDOS

Os contextos geográfico e histórico no qual Idrissa Ouédraogo cresce, obtém sua formação e produz suas obras é fundamental para nossa discussão, e, assim, melhor compreensão da estética e prática política em si do cineasta Burkinabé.

Burkina Faso tem uma ligação com o cinema antes mesmo de se tornar o grande polo de produção e distribuição de cinema na África, ao abrigar o Festival Pan-Africana de Cinema e Televisão de Uagadugu (FESPACO). Nicolas Thévenin (2009) atesta que o cinema foi introduzido no país por meio de missionários católicos, sendo utilizado em serviço da colonização como instrumento civilizatório. Todavia, após a independência de Burkina Faso em 1960, o cinema, ao invés de ser visto como aparato colonizador, é tomado como uma das principais preocupações, sendo vinculado em 1961 ao ministério da informação (THÉVENIN, 2009; BAMBA, 2007).

De certa forma, como Lindiwe Dovey (2011) e outros estudiosos apontam, o financiamento Europeu, principalmente o francês, que está entre os principais financiadores do cinema africano desde os primeiros dias de independência das ex-colônias, deve ser levado em consideração. Burkina Faso, entretanto, como aponta Mohamed Bamba (2007), se torna um caso à parte.

Mesmo também tendo se beneficiado de certo apoio econômico europeu, principalmente no que tange às coproduções entre Burkina Faso e França, é a centralização e o entendimento do papel do cinema pelo Estado que faz com que Burkina Faso torne a sétima arte, sua produção e distribuição retroalimentadas e fundamentais para todo o continente, vindo a se tornar também um ator fundamental dentro da geopolítica do cinema.

Enquanto o principal país africano que mantém constante esforço para sustentar e viabilizar a atividade cinematográfica, também logo se criaram instituições para formação de novos cineastas, sendo Idrissa formado em meados da década de 1970, logo na primeira turma do Instituto Africano de Estudos Cinematográficos em Ouagadougou. Mais recentemente, a partir dos anos 2000, o

Estado Burkinabé se vê voltado à formação de jovens cineastas em cinema e vídeo, a partir da criação do Instituto Regional da Imagem e do Som (Iris) (BAMBA, 2007). Bamba (*ibidem*) chega a exaltar o papel e a potência de tais políticas educacionais voltadas ao cinema, visto que chegam a ultrapassar as fronteiras nacionais ao receber estudantes e professores provenientes de países de toda sub-região (norte da África).

Também o controle público do setor cinematográfico distingue Burkina Faso do restante da África Ocidental. No restante do continente, os circuitos de distribuição e exibição continuam nas mãos de grupos estrangeiros libaneses e franceses, sendo Burkina Faso o primeiro país na África a criar redes de distribuição independentes e sem apoio da França (SAWADOGO, 2018). O estado Burkinabé, ao mesmo tempo em que isentou os filmes africanos de qualquer tributação, também aumentou em 25% das receitas do setor os impostos cobrados dos filmes estrangeiros, permitindo a este país pobre ter um dos cinemas mais dinâmicos do continente (BARLET, 1996). Uma empresa estatal nomeada Sonacib (Sociedade Nacional de Exploração Distribuição Cinematográfica de Burkina Faso) foi, por muitos anos, responsável por repassar 15% deste imposto a um fundo de promoção e de extensão de atividade, o qual foi responsável durante muito tempo pela produção de vários filmes em Burkina Faso.

Se, de uma certa forma, beneficia-se do contexto político propício para formação de cineastas, bem como de um país engajado e entendido da importância da imagem em movimento, também tal cineasta tem um papel fundamental e ativo para o crescimento da produção cinematográfica local e das políticas públicas.

Em entrevista para Lucia Nagib (1998), o cineasta Burkinabé exalta a coragem na nacionalização das salas de cinema, bem como dos festivais de cinema como possibilidade de exibição dos filmes africanos. Todavia, Ouédraogo acreditava que as políticas já mencionadas não eram suficientes, dadas as condições estruturais que tornavam o cinema um luxo, visto que cerca de 90% da população vivia longe dos cinemas e/ou sem eletricidade. Assim, por anos, Idrissa defendeu a necessidade de se produzir meios que tornassem a produção autossuficiente, sendo a educação um ponto fundamental, mas também tendo consciência e apontando para os aspectos objetivos da vida social, como a construção de estradas e o

investimento na saúde.

Idrissa Ouédraogo colaborou para a construção do título de "Hollywood africana" dado a Burkina Faso, por meio, por um lado, do que Boukary Sawadogo (2018) aponta em relação à visibilidade mundial advinda dos inúmeros prêmios em festivais de cinema europeus, sob os quais foi contemplado. Também, em termos mais ativistas/práticos, juntamente com os cineastas Kollo Daniel Sanou e Gaston Kaboré, ele liderou a fundação para desenvolvimento do cinema Burkinabé e teve um papel ativo na introdução e consolidação do vídeo no país.

A defesa do vídeo vai ao encontro com uma das principais preocupações de Idrissa: a acessibilidade, tanto em nível de produção quanto de assistência. O vídeo em formato digital, enquanto uma opção viável em termos de meios de produção e acessibilidade para contadores de histórias audiovisuais, conforme atesta Moradewun Adejunmobi (2015), veio em meio ao desejo de fazer produções locais mais acessíveis ao público através da televisão. Assim, Ouédraogo contribui para a *televisual turn*, após uma escassez de financiamento, no final de 1990 e começo dos anos 2000. O cineasta dirigiu e/ou colaborou na produção de séries e filmes de televisão, como *Karim e Sala* (1991), *Kadi Jolie* (2001) e *Djarabi* (2003), bem como na carreira de duas diretoras, Apolline Traoré e Aminata Diallo-Glez, que vieram a se tornar agentes fundamentais para o surgimento de séries de TV no cenário audiovisual em Burkina Faso, sendo, novamente, Idrissa Ouédraogo um de seus pioneiros e advogados (SAWADOGO, 2018).

Se Ouédraogo não apenas se posicionou em entrevistas, como também teve um papel ativo em políticas públicas e grande influência na construção da indústria cinematográfica de Burkina Faso, mantendo sua visão sobre acessibilidade e atuando diretamente na promoção do audiovisual, como é possível que ele apresente um cinema "apolítico"?

Tais considerações, sejam apontando uma positividade ou o contrário, demonstram um desprezo pelo trabalho de Idrissa Ouédraogo, o que advém da oposição direta e aberta em relação aos "Cinemas Nacionais", movimento cinematográfico que, por décadas, foi tido como definidor de um *cinema africano por excelência*.

Tal movimento, Cinemas Nacionais, advém das primeiras tentativas de se

constituir a sétima arte no continente e de um esforço conjunto em relação a uma descolonização da mente e da própria arte. Está diretamente ligado e é contemporâneo das lutas por independência que se desenrolaram na década de 1960 e 1970 por todos os países da África. São denominados assim por serem pensados para colaborar com a construção da nação e os desafios políticos implicados na libertação das amarras do colonialismo, e, por isso também, não somente olham para o passado, como também para o “futuro africano” (DIAWARA, 1994; UKADIKE, 1994).

Por esse motivo, o principal foco destes primeiros filmes, nos quais alguns de seus principais representantes eram Paulin Soumanou, Vieyra Souleyrnane Cissé, e Ousmane Sembène (que será foco na parte dois dessa dissertação), também é os conflitos sociais, mais especificamente entre a tradição e o colonialismo europeu. E, assim, embriagado pelo realismo cru, este movimento acaba por construir, em alguns momentos inintencionalmente, uma oposição entre um cinema ocidental e um cinema africano (BOUGHEDIR, 1974).

Ferid Boughedir (1974) aponta esta dicotomia como centrada na ideia de um cinema escapista ocidental e um cinema militante e politicamente engajado. No primeiro, temos uma fuga ao real e aos seus problemas, a alienação na qual os filmes comerciais operam. Nesse sentido, o cinema africano ideal não poderia se sujeitar ao entretenimento, visto que tal operação significa distrair, desviar da realidade e permitir uma fuga rara que retarda a tomada de consciência; pelo contrário, deveria ser militante e politicamente engajado na denúncia, e, assim, na criação de consciência política.

Apesar de essa estética ter sido extremamente importante e tido legitimidade em relação ao momento no qual o movimento dos Cinemas Nacionais surge, de luta ativa contra o colonialismo moderno, ao mesmo tempo em que agradou muitos estudiosos, também fora responsável, como percebe Mwezé Ngangura (1996), por afastar os públicos, tanto locais quanto ocidentais.

Escapamos das intenções de tais cineastas, em meio ao que Michel Foucault (1979) chama de *espiral do poder*, isto é, enquanto uma forma de resistência que passa a exercer poder e controle sobre os corpos que outrora defendeu. Foucault cunha esse conceito ao abordar sobre a moralização do sexo no Ocidente, em seu

primeiro volume da história da sexualidade. O filósofo francês vai demonstrar como aquilo que é visto como uma forma de resistência, na verdade, cria amarras, exerce poder e produz os corpos, ao invés de libertá-los do que chama também de *dispositivo da sexualidade*.

Neste mesmo sentido, tal movimento que outrora tinha por objetivo a resistência à colonização acaba por tornar-se uma nova forma de dominação, de exercício de poder sobre os corpos dos cineastas africanos e de seus filmes. Os cinemas nacionais se tornam, mais à frente, dogmáticos ao produzirem uma noção de cinema africano monolítico e que, como consequência, acaba por ignorar ou condenar durante décadas diversos cineastas como Moustapha Alassane, Mahama Johnson Traoré, Henri Duparc, ou Alphonse Béni, que fugiam da proposta estético-política do movimento (SAWADOGO, 2018; TCHEUYAP, 2018).

O paradigma dos Cinemas Nacionais, que em princípio visavam a libertação dos cinemas africanos, cria correntes nos cineastas. Tais amarras podem ser expressas no que Robert Stam e Ella Shohat (2006) chamam de *Fardo da Representação*. Esse conceito, que ajuda a pensar os festivais de cinema europeu e que abordaremos novamente mais a frente, é também fundamental para perceber a espiral de poder do primeiro movimento cinematográfico africano e a resistência de Idrissa Ouédraogo a uma única estética africana.

Como bem discutem Stam e Shohat, tal fardo corresponde à ocupação de um lugar de fala, sob o qual os subalternizados acabam tendo a responsabilidade de falar pelo grupo social, como se um único sujeito pudesse representar, trouxesse e fosse capaz de expressar uma diversidade de corpos que, por questões histórico-sociais, foram aglutinados em uma coletividade. O efeito disso é a redução de tantas subjetividades, histórias e trajetórias a uma homogeneidade, e, nesse caso, a definição de África é pautada apenas na relação com os europeus, como se não houvesse outros problemas ou questões que fossem além da colonização.

Entretanto, como evidência Tcheuyap (2018), Ouédraogo foi um dos primeiros cineastas a desafiar abertamente a definição reducionista de filmes “africanos”, dos efeitos impensados dos cinemas nacionais e dos teóricos que os apoiaram, de uma percepção extremamente simplista de um cinema africano monolítico.

Em defesa da ficção e contra a ideia de representação enquanto *falar por alguém*, no caso pelos africanos, Idrissa argumenta “*Não pretendo nem reivindicar representar meu povo ou valores africanos. É fácil ser pretensioso ao se apresentar como mentor, professor⁴...*” (BARLET, 1996, p. 75).

Nesta entrevista, Idrissa deixa bem claro não querer com seus filmes REPRESENTAR seu povo ou os ditos valores africanos, sejam eles quais forem, ao contrário, pensa nisso de forma pretensiosa, posicionando-se em nome de uma liberdade formal. E, ao querer e promover um cinema livre e que pode ser o que ele quiser, sem o compromisso com temas ou modos de se apresentar, constitui uma resistência direta, e, portanto, estética que também é política, e que vem a colaborar para o movimento cinematográfico denominado por Alexie Tcheuyap (2018) de cinemas africanos pós-nacionalistas, que vem a concentrar-se em um novo território ao identificar exatamente o que espectadores precisam: entretenimento, risadas e diversão. E, ao promoverem o entretenimento, tais filmes buscavam alcançar não somente as audiências locais, mas também o público ocidental.

Abordaremos mais adiante sobre a estética em si, a constituição visual e sonora de seus filmes, e como também, em termos de conteúdo e forma, suas obras se expressam politicamente, mesmo que não abordando questões macro e geopolíticas, como propuseram e pretendiam os cineastas e teóricos dos Cinemas Nacionais. De forma livre e ainda política, abordou os aspectos negativos da tradição, colocando um realismo que busca ultrapassar as fronteiras linguísticas e geográficas. Paradoxalmente, neste último ponto, diferentemente do que a maioria dos teóricos ou mesmo Idrissa em alguns momentos coloca, suas obras se encontram e dialogam com a proposta dos Cinemas Nacionais e de Ousmane Sembène.

2.2 UM CINEMA DE PROXIMIDADE E PARA TODOS: DOCUMENTÁRIO FICCIONALIZADO, REALISMO SEM FRONTEIRAS E SILÊNCIOS QUE COMUNICAM

Apesar de não pretender representar a nação ou mesmo o continente em

⁴ Tradução minha, a partir do original: “*Je n’ai aucunement la prétention de représenter mon peuple ou les valeurs africaines. On est facilement prétentieux en s’érigeant moniteur, instituteur...*” (*Ibidem*).

seus filmes, suas obras e estética, em certo ponto, ainda não eram totalmente opostas à bandeira erguida pelos cineastas que visavam a construção da nação e a descolonização da mente. Em um texto, Ouédraogo (2004) chega a reconhecer o papel de Ousmane Sembène e dos pioneiros do cinema negro africano no que tange a visão de outras gerações de cineastas africanos, exaltando o modo como tais cinemas nacionais colaboraram na circulação de imagens sobre a África feitas por africanos.

Assim, a autorrepresentação e o "fazer mais cinema local" são essenciais para que a África encontre seus pontos de referência. Idrissa percebia uma necessidade de se pensar o particular, mas de modo acessível, de modo a comunicar-se não somente com a audiência local e continental, mas com o Ocidente e o grande público em sentido lato. Acreditava também ser necessário abordar sobre a realidade de seu povo, mas de modo livre e sob o qual qualquer um pudesse compreender.

É interessante perceber os traços político-ativistas de seu modo de ver, e também fazer cinema, o que vem ao encontro com as análises negativas de Diawara (2010) e Ukadike (1994), mas também com outros críticos e autores como Chikhaoui (1999) e Nagib (2017), que o definem como não militante. Seu modo de fazer cinema, sua estética e sua narrativa era diferente dos cinemas nacionais, mas, como eles, respondia às demandas de sua época.

A militância de Idrissa Ouédraogo se dava conforme pensava e atuava diretamente na construção de políticas públicas para produção de um cinema africano que se retroalimenta, bem como do potencial de uma revolução no cinema africano no século XXI:

Avec les 80 millions d'habitants qui constituent la population de l'Union économique et monétaire ouest africaine (UEMOA) par exemple, il y a là un véritable potentiel à ne pas négliger. Il reste aux cinéastes à s'organiser, à s'unir pour parler d'une même voix et poser enfin, une fois pour toutes, les jalons sur lesquels peuvent s'appuyer les politiques; les jalons sur lesquels la révolution du cinéma africain s'opérera à l'orée du XXI siècle. (OUÉDRAOGO, 2004, p. 174)

As semelhanças em relação à militância também se expressam na narrativa das obras de Idrissa Ouédraogo. Enquanto os adeptos ao movimento cinematográfico, que se tornará mais à frente hegemônico no continente, lidavam com aspectos micropolíticos, as obras de Idrissa se ocupavam de uma micropolítica,

que, por sua vez, também agia de modo a denunciar. Se Sembène e os pioneiros do cinema negro africano buscavam escancarar a hediondo do colonialismo, Ouédraogo, paralelamente, ocupou-se em grande parte por denunciar os males advindos pela ausência de crítica à tradição.

Já em seu primeiro e extremamente bem premiado longa-metragem, *Yam Daabo* (1986), a perniciosidade de uma tradição que subjuga as mulheres e impede a liberdade e o amor é o foco da crítica de Idrissa. Nesta obra ambientada em um pequeno vilarejo, Idrissa traz um romance proibido entre dois jovens. Quando a protagonista fica grávida, sua punição brutal expressa o quão cruel e desumano o conservadorismo pode ser.

Figura 2: Cena de *Yam Daabo*, na qual a protagonista é torturada.



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Todavia, a obra não se limita apenas em lamentar e expor os perigos da tradição, mas também exprime um otimismo no modo em que a narrativa lida com o conflito. A personagem principal a todo instante se destaca das outras personagens que apresentam vestimentas terrosas, que se mesclam à paisagem em tons terrosos, enquanto seu vestido colorido traz o otimismo e a possibilidade de romper com o status quo, entretanto, não de maneira individual. Em contraponto ao pai, que age de modo a torturá-la, a mãe da protagonista a acolhe e apoia, e ao fazer isso colabora para que toda família possa superar as normas conservadoras. Com isso, o cineasta demonstra que os agentes que mantêm as tradições são fundamentais para que elas possam ser mudadas, sendo sempre uma questão coletiva.

Tanto neste filme quanto em outros, e também em entrevistas, Idrissa Ouédraogo se mostra não um total opositor à tradição, mas alguém que entende a sua importância e, da mesma forma, os seus limites. O que tal diretor põe em

questão são os aspectos negativos, pois acredita que devam ser questionados e mudados, não havendo motivos para manter “tradições” reacionárias como a excisão feminina e o casamento forçado:

Acredito que a tradição não se perde jamais. O perigo é querer manter a todo custo a terra africana na idade da pedra talhada. No passado, havia um certo número de leis de costume, hoje vivemos no mundo com aquilo que aprendemos com os outros, com seus aspectos positivos e negativos. Basta rejeitar os aspectos negativos e adotar os positivos. (Idrissa Ouédraogo em entrevista para NAGIB, 1998, p. 117)

Tanto em seu artigo “*Faire de l’image, parler image*” quanto em sua tese, Ouédraogo (2004) também sistematiza melhor sua visão acerca da função da arte, mais especificamente da sétima arte, no que tange seu papel para a sociedade em si. Neste sentido, a funcionalidade aliada à experiência vivida, isto é, a performance do real é o que acredita ser a função social do cinema, sendo aqui que entra o realismo.

Sua formação na França fez com que se aproximasse e tomasse inspiração na *nouvelle vague*, e em maior nível no neorrealismo italiano, o qual apontou em diversos momentos ser um admirador. Como proposto pelo movimento cinematográfico italiano, Idrissa defendia e propunha, também em meio às limitações técnicas, uma estética da necessidade que vai além da técnica e que esteja a serviço da história, sendo mais sobre o discurso cinematográfico que sobre o suporte, discurso esse que também estaria a serviço da realidade, só que de forma estilizada (BOUGHEDIR, 2005).

Ainda no que tange às influências de sua formação na França, foi durante e por meio dos estudos que Idrissa construiu seu estilo autoral. Em sua tese, escrita ao final do curso no *Institut de Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), de Paris, que desenha sua proposta de estética realista, chamada de Documentário ficcionado. Novamente com a inspiração neorrealista, pensa a criação de um teatro montado e encenado, mas também documental, pois tudo é construído a partir da realidade, que toma ainda mais forma devido àqueles que ali atuam, dado que estes atuariam representando suas próprias realidades. Não obstante que em diversos filmes, como *Yam Daabo* (1986), *Yaaba* (1989) e *Tilai* (1990), trouxe não atores para interpretar seus protagonistas.

Rompendo as fronteiras entre ficção e real, sua estética é construída a partir

da crença em que a imagem deve falar, e que se deve falar com imagens, e, assim, os silêncios tomam um papel fundamental, conforme diz em entrevista para Nagib:

“por que fazer cinema? Foi quando percebi que uma das prioridades do nosso cinema é que, se queremos ser compreendidos com a multiplicidade de línguas que existem e as diferenças regionais, a imagem deve ser acessível a todo mundo. Por isso o silêncio tornou-se para mim um recurso importante.” (NAGIB, 1998, p. 115)

Deste modo, fica evidente que os silêncios se dão enquanto ferramenta de comunicação, que busca alcançar uma audiência, qualquer que seja ela, apesar das fronteiras linguísticas. Não somente por visar o público externo a Burkina Faso, mas, e principalmente, por advir de um país onde há mais de 40 línguas, Ouédraogo queria fazer obras que fossem capazes de alcançar todas essas pessoas, e as imagens, mais que os diálogos, são capazes de tal comunicação universal.

Neste sentido, proponho e acredito que seja interessante pensar o cinema de Idrissa Ouédraogo enquanto um *realismo sem fronteiras*. Tal conceito já foi mobilizado recentemente por Lúcia Nagib (2017) para pensar as referências multiculturais presentes na composição das obras do cineasta. Nagib buscou demonstrar uma cinefilia presente na construção da autoria de Ouédraogo, evidenciando ecos dos estilos de outros cineastas, como Yasujirō Ozu e Satyajit Ray, porém acreditamos que ele pode ir um pouco além, o que também buscamos aqui fazer.

Parece-me que, para além dos ecos e das referências de outros cineastas na obra de Idrissa, *realismo sem fronteiras* é um bom modo de sintetizar a concepção de cinema do mesmo cineasta, enquanto uma categoria estética na qual o silêncio e as imagens comunicam, em uma dinâmica sobre o não-dito, mas dito por meio da visão em busca de um cinema democratizante. Trata-se também de um cinema e do realismo que se projeta esteticamente, de modo a conectar-se com o público, mesmo que este seja completamente alheio à realidade ali retratada. Assim, as fronteiras não são apenas linguísticas, mas também geográficas, que visam mais que comunicar, mas também se aproximar⁵.

⁵ Neste ponto, temos mais um ponto em comum com a proposta dos pioneiros do cinema negro africano, concomitantemente, com uma divergência com os mesmos cineastas. A estética de Idrissa visa ultrapassar as fronteiras nacionais e conseguir se comunicar com o público africano, mas vai além deste, objetivando também o Ocidente, que, de forma intencional ou não, é colocado pelos Cinemas Nacionais como oposto.

2.3 IDRISSA OUÉDRAOGO, ENTRE A ASCENSÃO E A REJEIÇÃO EM CANNES: DOCILIDADE OU ALINHAMENTO ESTRATÉGICO

Alguns teóricos, como Ferid Boughedir (2007), abordam sobre a suposta sujeição de Idrissa Ouédraogo no que tange os festivais de cinema europeus. Manthia Diawara (1994) chega a discutir sobre a possibilidade de que os filmes de Ouédraogo, assim como os de outros cineastas africanos, teriam sido pensados para agradar uma audiência ocidental e não realmente para o público local.

Como bem aponta Nagib (2017), tais discussões não são em si produtivas, e, baseando-se nos discursos de Idrissa, suas obras eram constituídas sim pensando um público mais amplo, mas também, e principalmente, a sua estética foi constituída pensando o contexto local no qual as múltiplas línguas dificultavam a comunicação e, por extensão, a circulação de filmes. O particular e o apego ao seu país e continente se manifestam em termos práticos também, no que tange o envolvimento direto em políticas públicas e nas discussões sobre o futuro dos cinemas africanos.

Assim, podemos (e buscamos) demonstrar que o cineasta burkinabé, mesmo que sem a pretensão, apresenta em suas obras, ao menos nas primeiras, um arranjo estético que se encaixa nas expectativas dos festivais europeus, em especial, no festival de Cannes. Também acreditamos que em algum momento existe uma certa intencionalidade em se alinhar a Cannes, vistas as possibilidades de se beneficiar da visibilidade e dos reconhecimentos internacionais, e por isso chamamos de *docilidade* ou *alinhamento estratégico(a)*.

Ouédraogo (2004) chegou a escrever sobre o mercado/sistema econômico cinematográfico internacional, refletindo sobre os modos nos quais a sujeição a ele impediria que os cinemas africanos fossem autossuficientes. Mesmo as coproduções são criticadas por ele como amarras que poderiam impedir a revolução do cinema no continente. Todavia, tais reflexões aparecem após o cineasta também se beneficiar de tais dinâmicas e ser censurado ao romper com as regras impostas implicitamente a ele enquanto cineasta dito terceiro-mundista.

Poderia ser uma tomada de consciência que foi obtida por meio da

experiência própria no circuito internacional de festivais de cinema, ou, então, algo que já era vislumbrado em meio à constituição de sua carreira. Não temos elementos o suficiente para apontar com certo grau de certeza nenhuma das alternativas, porém, o que podemos e temos em mente é que em certo momento a docilidade estratégica ocorre, tal não tão consciente, mas se insere nas dinâmicas de poder em Cannes.

2.3.1 YAABA (1989), *TILAI* (1990) E A FUNÇÃO ETNOGRÁFICA: A ACLAMAÇÃO DOS PRIMEIROS FILMES DE IDRISSE OUÉDRAOGO EM CANNES

Bill Nichols (1994), no clássico texto sobre festivais de cinema europeus e o cinema iraniano, reflete sobre as proximidades entre a antropologia e os cinemas ditos terceiro-mundistas autorizados a circular nesses eventos. Neste artigo, Nichols percebe uma função pedagógica, sob a qual os filmes, ao mesmo tempo que ganham valor por sua distinção regional, também operam de maneira a produzir um conhecimento sobre essas partes tão exóticas e diversas do mundo. Ou seja, trata-se de adequar esses mundos de maneira a possibilitar o entendimento dessa cultura.

Filmes de nações não consideradas anteriormente como países produtores de filmes proeminentes, definidas como subdesenvolvidas, recebem elogios por sua capacidade de transcender questões locais, e também por fornecerem uma janela ou uma cultura diferente (NICHOLS, 1994). Assim, os cineastas têm o fardo de uma apresentação que, por sua vez, visa tornar o exótico familiar:

Essa dialética de conhecer e esquecer, experimentar estranheza e recuperar o familiar, sabendo que eles sabem que sabemos que eles calibram suas informações aos nossos pressupostos preexistentes à medida que observamos esse processo de mutuamente a divulgação orquestrada se desdobra, torna-se uma recompensa por si só. A fome pelo novo, alimentada por aqueles eventos e instituições que fornecem as mercadorias que imperfeita e temporariamente o satisfazem, também produz um tipo distinto de consumidor e um senso de identidade historicamente específico⁶ (NICHOLS, 1994, p. 20).

⁶ Tradução minha a partir do seguinte trecho (ibidem): “This dialectic of knowing and forgetting, experiencing strangeness and recovering the familiar, knowing that they know we know that they calibrate their information to our preexisting assumptions as we watch this process of mutually orchestrated disclosure unfold, becomes a reward in itself. The hunger for the new, fueled by those

O trecho citado de Nichols demonstra que a representação da cultura em que se inserem os cineastas, de modo a torná-la também familiar ao olhar europeu, é quase um fator determinante para o sucesso dos filmes não ocidentais nos festivais de cinema europeus. O autor também chega a denominar essa dinâmica enquanto “recuperar o estranho como familiar”, o que se manifesta de forma idêntica à ideia de tornar o exótico familiar, o qual Roberto DaMatta (1978) traz em *O ofício do etnólogo*. Neste texto, DaMatta reflete sobre a etnografia e as questões sociopsicológicas imbricadas no deslocamento do etnólogo, tanto fisicamente, ao estar com o “outro”, quanto espiritualmente, ao ter de lidar com a situação de “ser o outro” no trabalho de campo.

O antropólogo pensa a antropologia, então, enquanto uma ponte entre dois universos de significação, trata-se de uma ciência interpretativa, destinada antes de tudo a confrontar subjetividades. É no contato direto com o outro e vivenciando a parte prática que esse sujeito se dá conta, e também por meio do susto (contraposição ao seu próprio arranjo simbólico), de sua cultura e de uma outra, do seu mundo e de um outro (DAMATTA, 1978).

O paralelo entre a reflexão de Nichols sobre o sucesso dos filmes ditos terceiro-mundistas no circuito internacional de festivais de cinema e o ensaio de DaMatta (1978, p. 4) sobre a pesquisa etnográfica está na definição de etnólogo/antropólogo, que seria: “aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: (a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar em exótico”. A partir disso, podemos pensar os festivais de cinema e os filmes ditos terceiro-mundistas enquanto uma experiência antropológica.

Fadados à representação, os cineastas terceiro-mundistas praticamente se tornam etnólogos, sendo obrigados a se transportar em detalhes, muitas vezes, expositivos. Mas essa experiência não pode ser somente exótica, ela precisa mediar e performar a cultura local, de forma a garantir a decodificação europeia e o entendimento das questões particulares, e sempre em meio à posição de um olhar confortável da “primitividade” que o colonizador quer ver. É essa medida entre um

events and institutions that provide the commodities that imperfectly and temporarily satisfy it, also produces a distinct type of consumer and a historically specific sense of self”.

voyeurismo colonialista⁷ e função etnográfica que garante a autorização da circulação de certas obras nos festivais.

A obra de Idrissa Ouédraogo, ao menos os seus primeiros filmes, se encaixa perfeitamente no que tange tais dinâmicas. O estilo do cineasta burkinabé sob o qual o silêncio tem um papel fundamental, comunicando com imagens, torna mais fácil o entendimento das questões ali abordadas, e em casos nos quais ocorrem diálogos, a simplicidade e natureza direta, sem subtextos, também colaboram para o didatismo. Isso não significa que não sejam obras complexas, mas que, como pretendido pelo realizador, buscam ser acessíveis a qualquer um que possa vir a assisti-las.

Também temos a plasticidade dos cenários, sob o qual Diawara (1994) e Boughedir (2005) chegam a criticar, por apresentar uma África descontextualizada. Os cenários, tanto de *Yam Daabo* (1986) quanto de *Yaaba* (1989) e *Tilai* (1990), não apresentam elementos para compreensão de quais locais exatos estão sendo abordados, levando a um entendimento de que podem ser em qualquer local do continente.

A mise-en-scène, mesmo que sem intenção, vem ao encontro com o imaginário eurocêntrico em relação à África. Ao abordar sobre o campesinato e a tradição, tudo isto em língua africana, inintencionalmente, Idrissa estava se encaixando nas expectativas ocidentais em relação às imagens africanas, inserindo-se no voyeurismo colonialista, isto é, na produção de imagens exóticas que alimentam a posição de olhar confortável dos europeus.

Ferid Boughedir (2007) chega a apontar que parte da comoção e do sucesso de *Yaaba* (1989) e *Tilai* (1990) vem do não incômodo ao Ocidente, uma vez que apresentam pobreza, e as paisagens bem filmadas causam uma comoção estética, que não aprofunda mais que um simples catálogo turístico (BOUGHEDIR, 2007).

Figura 3: As ambientações de *Yaaba* (1989) e de *Tilai* (1990).

⁷ Tal conceito será mais bem trabalhado na próxima seção.



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Yaaba (1989), como os primeiros filmes de Idrissa, tem elementos realistas e simultaneamente aspectos de fábula, os quais são permeados de lições, ou melhor, elementos provindos das literaturas orais africanas. Lúcia Nagib (1996) trabalha muito bem tais interferências dos contos africanos na obra de Ouédraogo, ao demonstrar que mesmo fugindo da característica da narrativa oral, que é a presentificação, na qual a história se passa em tempos imemoriais, e é narrada como se fosse no presente, de um modo exemplar que a torna válida em todos os tempos, *Yaaba* (1989) ainda tem elementos da tradição oral.

Em *Yaaba* (1989) é baseado em um conto africano e, não obstante que mesmo não sendo abordado no presente, ao apresentar uma temporalidade não definida em relação ao momento histórico, ainda opera como na tradição oral africana. Com a mesma função de que aborda o historiador malinês Amadou Hampaté Bâ (1982), a obra de Ouédraogo produz uma fruição estética na qual ocorre a participação de todos, tanto de quem realiza o filme quanto de quem está em quadro, e, mais ainda, daqueles que assistem à obra. E assim como nas narrativas da carne⁸, no qual os cineastas têm por intenção colocar os espectadores

⁸ Tim Palmer (2011) define tal estética cinematográfica contemporânea a partir do seu modo de “uso radical, inovador do estilo de cinema, uma bateria engenhosamente produzida de técnicas visuais e sonoras (...) [que nos] envolvem com força, tanto a nível intelectual quanto visceral (PALMER, 2006, p.22-23). Não queremos exatamente realizar uma conexão entre as obras produzidas pelas narrativas

na posição de testemunho, assim, causando maior impacto, também tal obra de Ouédraogo o faz, para que a denúncia em relação aos problemas da tradição seja ainda mais efetiva.

Isso nos leva a crer que, talvez, mesmo que não valha tanto a pena pensar sobre para quem o filme foi pensado, *Yaaba* (1989) aponta-se como visado para audiência o público local/ burkinabé. Também a mesclagem da tradição oral e a modernidade, com a estética cinema, nos levam a tal suposição, ao mesmo tempo em que poderíamos perceber também subversões em relação às expectativas ocidentais.

Figura 4: Cenas de Bila e sua irmã em *Yaaba* (1989).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

O conflito no qual aborda sobre Sana, uma velha solitária, marginalizada pela população de sua aldeia, que a considera uma bruxa, traz o conflito entre tradição, credences, misticismos e modernidade. Ao mesmo tempo em que se adequa ao humanismo que denunciavam De Valck (2007b) e Albano (2016) ao apontá-lo como vícios dos festivais de cinema europeus. Isso fica claro quando observamos o plot/moral da história, que é a superação do estigma, das pré-noções por meio do contato, mais especificamente das duas crianças que se tornam próximas da idosa e vêm ao final a chamá-la de avozinha (título português). Além disso, em entrevista dada à *Cahiers du Cinema* em 1989, o cineasta burquinabé chegou a afirmar que a história poderia ser sintetizada na frase: “por que julgamos as pessoas?” (DE BAECQUE, 1990).

da carne, uma vez que a violência, o horror ou a pornografia, que lhe são características, em nada dialogam com os filmes de Ouédraogo. Nosso paralelo é em relação ao uso de uma estética fílmica que produz uma sensação de testemunho, de participação e envolvimento profundo nas narrativas ficcionais.

Segundo Nagib (2017), o conteúdo do conto moral, centrado nos personagens de uma anciã e duas crianças, facilita a distribuição e exibição de *Yaaba* (1989) nos cinemas e TVs do mundo. Mas também poderíamos somar a isso a pouca quantidade de diálogos, que torna mais fácil a legendagem e dublagem para distribuição em diferentes contextos.

Figura 5: Cena da morte de Sana em *Yaaba* (1989).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Quando *Yaaba* (1989) lançou, foi aclamado pela crítica e teve bilheteria incomum para o sucesso de um filme africano, sendo agraciado em Cannes com o prêmio FIPRESCI entre outras menções. Um dos motivos pelos quais tal filme se fez bem recebido pelos eventos festivos, como percebe Maria João Madeira (2007), foi o “luxo” que manifestava, mais especificamente em relação aos outros filmes provenientes do mesmo país na época. A coprodução burquinense, francesa e suíça trouxe uma equipe técnica condizente (minimalista e experimentada), atores não profissionais, mas filmagens noturnas e um trabalho de som com uma qualidade notável (MADEIRA, 2007). Todavia, foi em 1990 que o cineasta obteve sua consagração efetiva, com seu filme *Tilai* (1990), em que dividiu o Grand Prix (o segundo prêmio de maior prestígio do festival, depois da Palma de Ouro) com o cineasta japonês Kōhei Oguri. Esta mesma obra também obteve uma rede de apoio/coprodução ainda maior, e, assim, um grande aparato técnico.

Tilai (1990) também tem como centro de discussão a questão da tradição, só que, mais uma vez, frente ao amor. A obra se centra em uma trama familiar, em que Saga, apaixonado por Nogma, vê-se impossibilitado de manter tal romance, dado o

fato de sua amada ter se casado com seu pai. O resto das famílias, tanto de Saga, sua mãe, irmão e tia, quanto de Nogma, sua irmã, mãe e pai também se envolvem, seja para ajudar a superar as proibições impostas aos amantes, ou então a se contrapor e colaborar para a separação dos dois.

Figura 6: Cenas de *Tilai* (1990).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Neste sentido, o maior sucesso de Idrissa Ouédraogo apresenta outro elemento familiar à audiência ocidental, e que, em certa medida, pode colaborar para a apreciação caninana: uma narrativa shakespeariana. Ao mesmo tempo em que Idrissa escancara as problemáticas do casamento forçado, sob o qual a liberdade de escolha e o amor são excluídos, também insere um jogo no qual os

atores são os familiares, em disputa, por um lado, pela manutenção do status quo, e, por outro, da emancipação e do amor.

Uma vez que os efeitos mais problemáticos da tradição são direcionados com maior intensidade às mulheres, como nos demais filmes de Ouédraogo, em que as personagens femininas têm um lugar de destaque, em *Tilai* (1990) não é diferente. Sana e seu irmão parecem ser os protagonistas e realmente ocupam um tempo de tela considerável, fazendo parte do núcleo central no qual a história se desenrola. Todavia, Nogma assume cada vez mais controle sobre a narrativa e os rumos da história.

Figura 7: Cenas de *Tilai* (1990, nas quais Nogma procurando Saga e da tortura na qual ela sofre ao seu caso com Saga ser Descoberto



Fonte: Extraído diretamente do filme.

É na tortura e violência direcionada a Nogma por seu pai e marido, bem como suplementada por grande parte da aldeia em que vivem, que Ouédraogo mobiliza mais uma vez ao cerne da crítica os males do casamento forçado enquanto uma

tradição⁹. Não obstante, que, em certo momento, em *Tilai* (1990), como Idrissa já outrora fizera em *Yam Daabo* (1986), o vestido florido de Nogma, que se diferencia em meio à paleta de cores da mise-en-scène e dos figurinos dos demais personagens. Tal vestimenta assume um papel enquanto elemento discursivo, no qual a personagem vem a simbolizar a modernidade em contraposição às tradições problemáticas¹⁰.

Ainda no que tange a mise-en-scène, cenários a plasticidade chegam a um nível ainda maior em *Tilai* (1990), quase parecendo um mundo uniformizado, sem demarcação histórica ou sinal de modernidade, para além de uma única arma de fogo. Também, a câmera é predominantemente estática, com alguns poucos movimentos, e com planos longos, em geral, ou abertos. E, assim mesmo, sem um trabalho de detalhamento de qual local se trata, este toma grande parte do quadro, visto que o modo de enquadrar faz com que tais cenários assumam um papel fundamental, misturando-se aos personagens com suas roupas em tons terrosos.

Ferid Boughedir (1974) acredita que um dos elementos centrais que levam ao sucesso de *Tilai* (1990), não somente em Cannes, como em Burkina Faso e no restante do continente, é o grande orçamento em relação às produções africanas anteriores. Todavia, paradoxalmente, o mesmo autor aponta também que tal modo de filmar não é apenas uma escolha estética, ao menos no que tange a movimentação de câmera, sendo também fruto das limitações geográficas e orçamentárias na produção de *Tilai* (1990) tendo em vista o uso da película de 35mm, que requer equipamentos pesados e recursos inviáveis numa região semidesértica, distante dos serviços urbanos.

Figura 8: Cenas de ambientação de *Tilai* (1990) em plano aberto.

⁹ Um ponto interessante é que, enquanto em *Yam Daabo* (1986), no qual a protagonista recebe apoio da mãe, o que colabora para convencer seu marido e os demais a reverem as regras sociais impostas pelo conservadorismo, em *Tilai* (1990), quem ajuda Nogma é a mãe de Saga e antiga esposa do homem (também pai de Saga) que prende e casa-se com a protagonista. Uma personagem que poderia guardar algum rancor ou tratar Nogma mal, visto ter sido trocada por ela, mas que, pelo contrário, apresenta uma sororidade e a alimenta enquanto está amarrada a um tronco.

¹⁰ Outras personagens também trazem vestidos coloridos como os de Nogma, porém, apenas aquelas que a ajudam, ou seja, mantendo o mesmo simbolismo em relação ao confronto com a tradição.



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Entretanto, ainda que levando em consideração tais aspectos contextuais do fazer fílmico, em relação aos planos em si, o aspecto financeiro não parece interferir diretamente, não sendo mencionado por Boughedir em sua análise. Assim, somos levados a sustentar o argumento em relação ao modo de compor a imagem, dado

o fato de ser uma questão estética e não de produção em si.

Outro ponto a ser considerado no que tange a estética de *Tilai* (1990), o estilo de Idrissa Ouédraogo e sua aclamação em Cannes, é a contraposição do silêncio, de modo a manter os diálogos acessíveis. Diferente de seus filmes anteriores, em *Tilai* temos uma presença muito maior de diálogos, todavia, que se mantêm simples e claros, o que deixa a obra acessível ao não introduzir, sem subtextos ou elementos sob os quais a audiência não possa decodificar, o que está sendo mostrado e dito em quadro.

Novamente, entendemos que pretensões são mais de ser visto e assistido por qualquer um que realmente produzir um filme pensado especificamente para a audiência internacional. Contudo, seja inintencional ou não, tal escolha estética se encaixa na dinâmica da função etnográfica de tornar o exótico familiar, de fazer com que o público leigo ocidental possa compreender as dinâmicas sociais sob as quais eles não teriam como conhecer de outra forma.

Figura 9: Cena de *Tilai* (1990), na qual ocorre um ritual de seleção daquele que fica responsável por matar Saga e restituir a honra à aldeia.





Fonte: Extraído diretamente do filme.

Assim, podemos perceber que parte do sucesso de Idrissa Ouédraogo em Cannes deve-se à construção estética que se adequa aos parâmetros implícitos nos quais o festival estabelece. Além disso, o olhar escolar proveniente dos estudos de cinema em Burkina Faso e em Paris, a autoria e o estilo que em alguns momentos desafia tais cânones festivos são elementos que devem ser colocados na equação. Também somos levados a acreditar que Ouédraogo não pode ser considerado como mero corpo dócil, mas que suas obras, em uma geo(micro)política no cinema, tal cineasta estabelece uma posição estratégica, visto querer a visibilidade e o reconhecimento que os festivais proporcionam, para que assim também pudesse vir a beneficiar seu país.

2.3.2 O ROMPIMENTO DE IDRISSE OUÉDRAOGO COM VOYEURISMO COLONIALISTA E O FARDÃO DA REPRESENTAÇÃO: A REPRESSÃO À *LE CRI DE COEUR* (1995)

Idrissa Ouédraogo revela ainda mais sua não completa sujeição, apontando novamente para nosso argumento em relação a um alinhamento estratégico com os cânones estabelecidos pelos festivais de cinema quando consideramos sua completa rejeição em Cannes e repressão sofrida também pela crítica ocidental. Não foi uma atuação direta em contraposição à França, como no caso da militância e/ou política anticolonial de Ousmane Sembène, que fez com que ele fosse alvo de desacolhimento do festival da Riviera, mas sim o fato de não entender o “seu lugar”, ou melhor, o lugar pensado para ele enquanto cineasta dito terceiro-mundista.

Dois conceitos de Ella Shohat e Robert Stam (2006) colaboram para ajudar a entender a articulação regulatória, sob a qual Idrissa Ouédraogo e seus filmes

passaram na circulação pelo festival de Cannes. O primeiro, já utilizado para pensar a espiral do poder e a resistência de Ouédraogo aos Cinemas Nacionais, trata-se da ideia de fardo da representação. Tal conceito advém de suas reflexões sobre estereótipos, realismo e luta por representação em sociedades étnico-raciais e coloniais, mais especificamente a “hipersensibilidade” proveniente da estereotipação e a luta desses sujeitos em contraporem-se às dinâmicas de estigmatização pelos meios de comunicação, que acabam sendo expressas por meio de dinâmicas corretivas e pela adoção do realismo.

Stam e Shohat cunham tal ideia ao confrontarem a origem desses discursos. Enquanto os grupos hegemônicos podem apresentar multiplicidades de representações e sujeitos que abordam temas e nuances variadas sobre si e o que mais quiserem apresentar, aqueles que pertencem a grupos socialmente marginalizados, como corpos racializados, povos originais, mulheres, transexuais, homossexuais, entre outros, têm apenas a função de falar por uma comunidade vasta, que é reduzida a uma homogeneidade.

No caso dos festivais de cinema europeus e as relações com os cineastas ditos terceiro-mundistas, isso se dá na representação de sua cultura por meio dos filmes, e, quando não o fazem, são logo excluídos do circuito, afinal, como coloca Ferid Boughedir (2007), os europeus se sentem “lesados” ao não economizarem sua passagem aérea e vivenciarem a realidade subdesenvolvida por meio dos filmes.

É justamente assim que Idrissa Ouédraogo tem sua desaprovação pela crítica e recepção francesa, visto que, em *Le cri du coeur* (1995), diferentemente de *Tilai* (1990), o que se tem não é esse todo uniforme e coeso da África que um nativo deveria abordar. O cineasta Burquinense, não atento às regras do jogo dos festivais, ao quebrar o escapismo e se colocar em “pé de igualdade” aos diretores franceses, logo se viu massacrado pela imprensa francesa que, ao não contemplar o fetiche pelo exótico, encontra todos os defeitos no mesmo cineasta que, até então, só havia recebido elogios (BOUGHEDIR, 2007).

Le cri de coeur, além de ser filmado em francês, e não em língua africana, também se passa na França, não atendendo também ao que chamaremos aqui de Voyeurismo Colonialista. Observa-se um deslocamento e uma rearticulação do

conceito de voyeurismo imperialista, o que também é proposto por Stam e Shohat (2006), em que a experiência cinematográfica possibilita aos espectadores europeus se tornarem parte de uma coletividade imperialista como exploradores e conquistadores sem sair de casa.

A lógica dos autores parte de uma coincidência e, ao mesmo tempo, da mútua colaboração entre a sétima arte e o fenômeno político, que ficara conhecido como Imperialismo, e vem sendo renomeado como Colonialismo Moderno por teóricos como Miguel Bandeira Jerónimo (2015), dado que concorda com as revisões desses historiadores contemporâneos em termos de nomenclatura, o que, por sua vez, Hannah Arendt (2007) já apontava como problemático tal política não ser uma constituição de impérios (fenômeno do mundo antigo), mas sim de uma prática política que se fundava nos interesses de uma classe e em ambições particulares.

E, se durante o colonialismo moderno, evidencia-se “uma grande quantidade de espectadores e dispostos a usufruir das ficções cinematográficas e imperialistas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 147), os filmes ditos terceiro-mundistas em festivais europeus também operam dessa forma. Não obstante que Thomas Elsaesser (2005) aponta que os festivais, como museus e pontos turísticos, estimulam e acomodam esse desejo colonial, permitindo ao colonizador vislumbrar uma “região de fundo” em outra cultura por meio dos cineastas e de seus filmes. Esse contato direto, além de se dar através das obras em si, da viagem aos territórios que tanto fascinam o colonizador, ainda se intensifica pela possibilidade que os festivais trazem de vê-los pessoalmente.

Todavia, é necessário também nos atermos às problemáticas filosóficas e epistêmicas da ideia de Terceiro Mundo, as quais também devem ser levadas em consideração quando pensamos as dinâmicas de apresentação das culturas em quadro. Mais especificamente, estamos lidando com um conceito produzido em meio a um contexto sócio-político específico, o da Guerra Fria, no qual a geopolítica fora “taxonomiada” pela oposição entre o Primeiro Mundo (capitalista) e o Segundo Mundo (comunista), sendo que o Terceiro Mundo seria tido como o restante do planeta, que estava em disputa pelas potências soviética e estadunidense (GUERRA, 2019).

Também, está contida na noção de Terceiro Mundo uma lógica econômica

que opera na estigmatização de uma pobreza e uma suposta inferioridade não somente financeira, mas também cultural em relação a esses países e aos que se localizam no dito Primeiro Mundo, como bem aponta Vittorio Hösle (2013). Mas não somente isso, como também a aglutinação de países tão distintos culturalmente, geograficamente, economicamente, socialmente e cinematograficamente como o Brasil, a Irlanda, a Índia, o Egito, a China, o Senegal, a Nigéria, entre outros (SHOHAT; STAM, 2006). Assim, as imagens terceiro-mundistas que circulam nos festivais europeus também devem ser levadas em termos de uma multiplicidade de como esse voyeurismo colonialista se articula.

É nesse sentido que, como Bamba (2007) e Boughedir (2007) percebem, nos casos africanos, tendo em mente que a lógica homogeneizadora do continente em um, quase um “super país”, as filmografias são pautadas por contraposições entre campo e cidade, relações coloniais, magia e adequações às questões locais da agenda humanista europeia. Neste mesmo sentido, Miriam Ross (2007) percebe a ultraviolência como elemento central das imagens sul-coreanas bem recebidas em festivais de cinema europeus, e Hénonin (2012) e Albano (2016) do realismo no que tange os filmes latino-americanos. No primeiro caso, Ross analisa a recepção internacional dos filmes sul-coreanos distribuídos no Reino Unido e nos Estados Unidos, os quais são encaixados no grupo genérica “Asian Extreme”, em que as conotações de violência e as imagens chocantes colaboram para atrair o público, ao mesmo tempo em que sugere que todo o cinema sul-coreano pertence a essa categoria. Os segundos, no que lhes concernem, elencam as regularidades no nível da forma fílmica das obras mexicanas que circulam nos festivais de cinema europeus. Os autores demonstram a tendência de planos longos, de uma estética realista/naturalista, de uma mise-en-scène que, em geral, envolve marcas de um dito subdesenvolvimento, como pobreza, violência e tráfico.

O modo no qual a crítica europeia vê e projeta a ideia de africanidade, ao menos no caso de *Le Cri du coeur* (1995), traz às problemáticas filosóficas e epistêmicas da ideia de Terceiro Mundo. Tais repressões ao filme de Idrissa Ouédraogo apontam para um modo de ver a África e o papel dos cineastas africanos em apenas apresentar imagens exóticas, e não modernas, que colaboram para uma noção de atraso e inferioridade em relação ao Ocidente, que é disfarçada de realismo.

Neste mesmo sentido, o que as críticas direcionam ao documentário de Ouédraogo é que sua africanidade precisa ser provada, exigindo dele tais imagens de pobreza, violência, campo, nas quais estavam acostumados com *Tilai* (1990) e *Yaaba* (1989). Sobre tal questão, Idrissa comenta em entrevista:

"o tigre não perde sua tigridade. No passado, fizeram-nos perder tanto tempo justificando que mesmo sendo africanos éramos capazes de dominar técnicas, de realizar coisas, perdemos tanto tempo tentando demonstrar que tínhamos uma cultura, que afinal o essencial se perdeu." (NAGIB, 1998, p. 119)

Ouédraogo chegou a comentar que as críticas em relação a *Le Cri du Coeur* (1995) de certa forma "acabaram com ele", o afetando em relação à sua própria identidade enquanto cineasta africano. Também o colocaram novamente em uma posição na qual sua estética é acorrentada por um ideal de africanidade.

Mesmo afetado, demonstra em entrevista à Nagib (1998) consciência em relação ao voyeurismo colonialista que paira na aclamação de seus filmes anteriores pelos festivais e pela crítica ocidental. Todavia, mais uma vez lutando contra as amarras do fardo da representação, mantém a posição de que a audácia é necessária e que é preciso desafiar as expectativas ocidentais, uma vez que: "*Se conseguirmos dizer que somos o que somos e assumirmos isso, então o cinema se torna fácil, porque ele também nos pertence. Não pertence apenas aos povos ocidentais*" (NAGIB, 1998, p. 122).

Para Ouédraogo não é uma questão de quem faz um filme mais africano que outro, mas sim da liberdade de poder fazer o que quiser, e isso é o que mais importa para mover o cinema do continente na tão sonhada revolução:

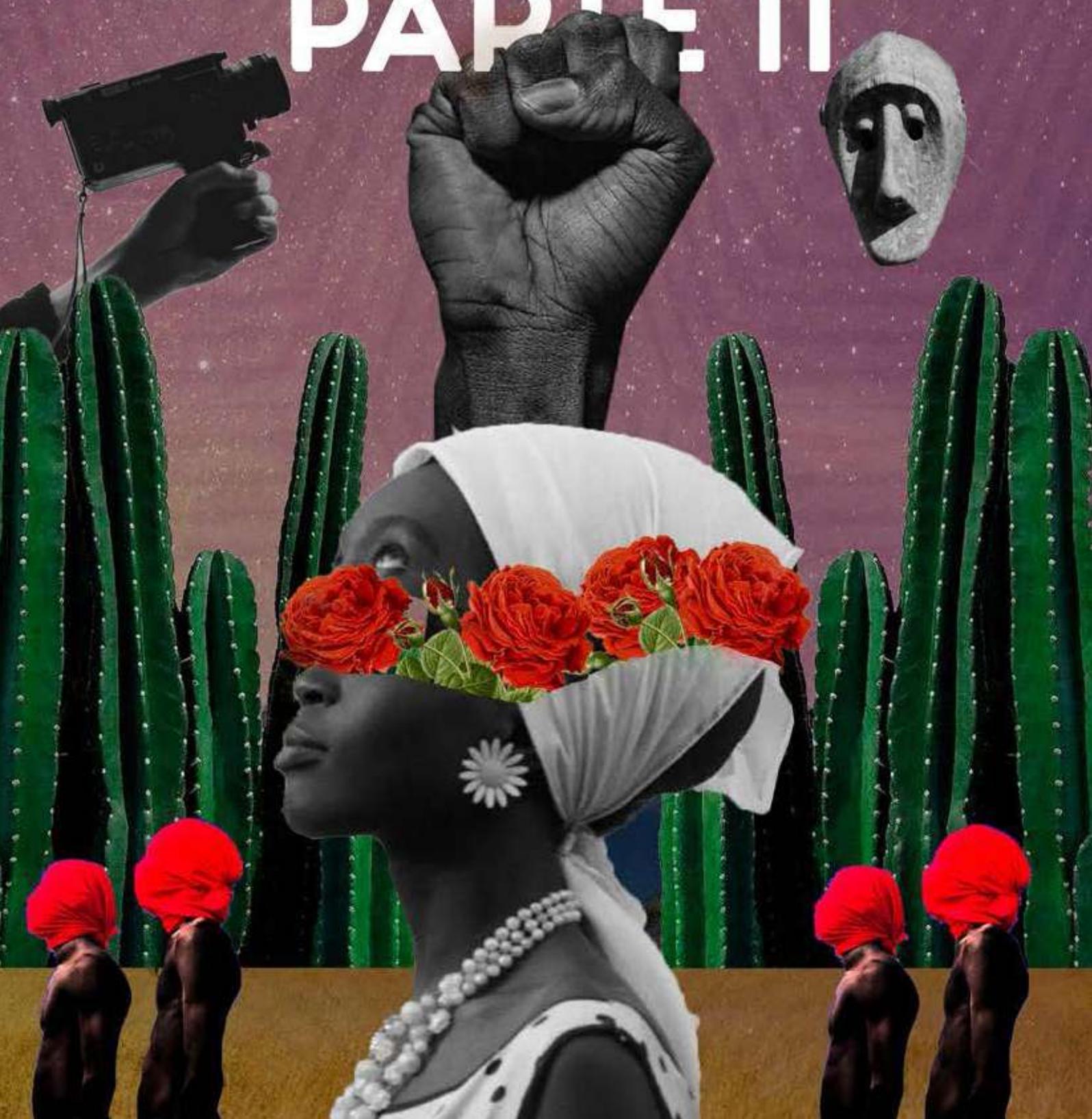
(...) O cinema chegou muito tarde a nós, temos problemas de atores e de técnicos, mas a percepção dos seres e das coisas, da vida a nossa volta, pode ser completamente diferente de um africano para outro. Não é portanto uma questão da África, é um ato de criação. Se você tentar se mexer, os outros vêm te cortar as asas para que você volte. Com isso, o cinema da África não vai sair do lugar, porque não tem audácia. Se você tenta ser audacioso, quer dizer que você é diferente, não é mais africano. (NAGIB, 1998, p. 120)

O que podemos também perceber em seus comentários é que, mesmo imaginando a possibilidade de desagradar a audiência que estabelecera, o aspecto da liberdade fala mais alto. A necessidade de filmar o que quiser e comunicar-se por meio dos filmes é mais importante que manter o sucesso internacional. E, assim, tal

cineasta negocia também os regimes de olhar e de filmar com os festivais de cinema.

A censura revela muito mais os aspectos que levam ao sucesso dos filmes de Idrissa, e, assim, buscamos na seção anterior demarcá-los. Tais aspectos funcionam mais como categorias de análise, que, realmente como conceitos bem estruturados, devem ser pensados de acordo com cada caso. Na próxima parte, abordamos novamente tais categorias, dessa vez com os casos de aclamação e rejeição de Ousmane Sembène, buscando também perceber o que e como eles podem colaborar para os estudos de festivais, bem como de produção e disputa de sentido no cinema e nas artes do vídeo.

PARTE II



3 CINEMA DE COMBATE (DITE DE COMBAT) E DISPUTA PELA MEMÓRIA: CANNES ENTRE A CENSURA E A LUTA PELO SENTIDO DOS FILMES DE OUSMANE SEMBÈNE

Figura 10: Ousmane Sembène nos bastidores das filmagens de *Campo de Thiaroye* (1988).



Fonte: The Guardian.

“Para nós, o cinema é sempre uma revolução; tem que ser um objeto de revolução... A revolução, antes de ser realizada na prática nível, deve passar por nossas mentalidades”

Ousmane Sembène

O primeiro filme verdadeiramente de origem africana que veio a ter a consagração em Cannes foi *La noire de...* (1966), sob o qual Ousmane Sembène obteve, ironicamente, como Lindiwe Dovey (2014) percebe, na premiação do Prix Jean-Vigo, uma categoria destinada a cineastas franceses cujos filmes tentam esculpir um espaço independente para a expressão negra-africana, de forma distinta ao controle francês.

O que Cannes faz é tentar neutralizar a crítica ao tentar tomá-la, apropriando-se de uma obra que se contrapõe à dinâmica colonialista, mais diretamente à francesa. Não, obstante que, não bastou o sarcasmo canniano, mas, também, houve a compra dos direitos de distribuição do filme pelas empresas francesas, fazendo com que o filme estreasse em Paris e na França, mas fosse impedido de ser exibido comercialmente na África (DIAWARA, 2010).

Steven Malčić (2013) aborda sobre um “círculo vicioso”, em que os primeiros cineastas africanos “francófonos” tiveram de negociar. Enquanto alguns cineastas africanos sucumbiram a essa apropriação, Sembène permaneceu ferozmente afrocêntrico até o fim, vindo a ter sua total censura em Cannes com um filme ainda mais crítico ao colonialismo moderno francês: *Campo de Thiaroye* (1988).

Férid Boughedir (2007) nota que um dos incômodos aos franceses desse último filme de Sembène é justamente o fato de ser um exemplo bem-sucedido de uma coprodução completamente meridional entre a Tunísia, a Argélia e o Senegal, que não envolveu capital nem técnicos europeus. Mas, o ponto maior sob o qual *Campo de Thiaroye* (1988) veio a ser rejeitado por todas as mostras do Festival de Cannes e proibido no país por 10 anos foi a forma como o filme escancara o genocídio da França na África, ao retratar o massacre de um batalhão após a Segunda Guerra Mundial (BOUGHEDIR, 2007).

Ambas situações de consagração, mesmo que em meio a uma política de suavização da crítica, de “autopromoção progressista” e de extrema censura aos espaços de exibição em Cannes, fazem com que o caso de Ousmane Sembène seja um dos mais interessantes para se pensar as dinâmicas de censura em Cannes.

3.1 OUSMANE SEMBÈNE E O FESTIVAL DE CANNES EM DISPUTA PELO SENTIDO DE *LA NOIRE DE...* (1966)

La noire de... também foi um filme anticolonial, como já mencionamos, mas que, por sua vez, pode ser visto em comparação ao *Campo de Thiaroye* (1988) como uma crítica um pouco mais “sutil”, isso em vista de sua grande carga metafórica. Além de simbologias, a obra também é constituída a partir de um acontecimento totalmente imaginado, sem uma ligação direta com uma história real em si, ao contrário de Thiaroye, que traz em quadro uma atrocidade cometida pelos franceses sob a qual estes preferem esquecer.

Figura 11: Cenas de *La noire de...* (1966).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

No enredo desse filme, que consagrou pela primeira vez na história de Cannes um cineasta africano, temos a história de uma jovem senegalesa que se

muda para a França em busca de novas oportunidades. A inocente garota é levada por um casal que conheceu ainda em seu país na África, sob o qual a mulher que viria a ser sua chefe a contrata em meio a diversas outras garotas desesperadas por uma oportunidade. No entanto, é pela não exaltação e tranquilidade que a protagonista obtém seu reconhecimento e é contratada para ser babá na Europa.

O filme não é linear, pelo contrário, ele vai indo e voltando em relação aos acontecimentos do presente na França, onde a jovem agora se encontra empregada, e do passado, no qual vemos sua empolgação pelo trabalho que vira a desempenhar. Esses núcleos espaço-temporais distintos produzem também o contraste entre o que é prometido pelo colonizador (um futuro melhor) e o que ele realmente dá (violência e exploração), e, assim, fica evidente a enganação e a manipulação sob a qual a jovem é vítima.

Figura 12: Cena do pagamento em *La noire de...* (1966).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

A jovem que sai de seu país para ser babá logo se encontra numa situação completamente diferente do que lhe fora anunciado pelo casal que a convidou em Senegal. Na França, ela é obrigada a não só cuidar das crianças, mas também a limpar e cozinhar, como uma doméstica, mas sem remuneração, sendo uma escrava moderna. Ela não recebe o dinheiro que lhe foi prometido, trabalhando de graça, como também é controlada e disciplinada em alguns momentos pela patroa.

Em uma das cenas nas quais a senegalesa é finalmente paga, esta cai aos prantos, recusando o dinheiro e querendo apenas sua liberdade. Ao final, sem obtê-la, a jovem se suicida, trazendo uma ideia de que é preferível a morte à colonização, isto é, antes “abrir mão” da própria vida que se submeter ao colonizador mais uma vez.

Figura 13: Cenas da máscara em *La noire de...* (1966).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Sembène traz aos objetos do filme também uma metáforização, sob a qual tais objetos são operados como símbolos de processos civilizadores e, ao mesmo tempo, de resistência. O vestido dado pela patroa à senegalesa, antes mesmo de ela se mudar para a França, é uma forma sob a qual o cineasta mostra a sedução e as artimanhas sob as quais a promessa do colonizador é nutrida e levada ao subalterno, atraído a sujeitar-se. Em contramedida, a máscara, elemento figural ainda mais forte na obra, é trazida em primeiro momento como uma forma de presente, sob a qual o colonizado cede ao colonizador, como a jovem faz com a

francesa que lhe emprega. Todavia, no decorrer do filme, ela também se torna alvo de disputa, como se fosse a própria cultura, sob a qual o colonizador tenta roubar e a jovem senegalesa luta para não deixar que o faça.

3.2 ESTÉTICA E POLÍTICA: UM CINEMA DE COMBATE

Figura 14: Cena de *Borom Sarret* (1963), primeiro filme realizado por Sembène e considerado a primeira obra cinematográfica da África Subsaariana.



Fonte: Plano Crítico.

Ousmane Sembène nasce em meio ao colonialismo francês, como viveu mais de trinta anos sob tal regime, sendo seu país, Senegal, uma colônia francesa até 1960, quando obteve finalmente a independência. E, nesse sentido, acreditamos que a correlação entre o modo no qual o colonialismo francês operava é fundamental para percebermos como tal cineasta constrói sua estética e pensamento político.

A dominação francesa se deu de modo a adquirir uma vasta possessão de oito territórios que ficaram conhecidos como África Ocidental Francesa (AOF), constituída pelos territórios que hoje são Mauritânia, Senegal, Mali (Sudão Francês), Guiné-Conacri (Guiné Francesa, Gana (Costa do Marfim), Burkina Faso, Daomé (Alto Volta)) e Níger, sendo a capital em Dakar (GOMES, 2020). Para organizar esses oito territórios, a colônia articulou uma burocracia colonial na qual eram

nomeados governadores regionais que respondiam a um governador-geral, e este à metrópole por meio do Ministério das Colônias (M'BOKOLO, 2011).

Ao regular os territórios, a França não somente estabeleceu um modo de controle por instâncias, como também promoveu a ideia de modernização, ou civilização trazida pelo colonialismo, o que também colabora para a ideia de uma positividade da dominação colonial em África (M'BOKOLO, 2011). Visto que essa prática política surgiu com um valor positivo dentro do campo acadêmico, sendo sustentada através da superioridade racial e cultural, tal expansão de territórios por parte dos países europeus era tida como benéfica, não apenas para o Estado expansionista, mas também para os povos dominados, uma vez que “significava” a possibilidade de aprimoramento. Era o chamado “fardo do homem branco”, que orientava o argumento central de legitimação do imperialismo.

No contexto discutido, mais precisamente no ano de 1899, surge um poema que se chama “O fardo do homem branco” (“The white man’s burden”), de Rudyard Kipling. Essa expressão “o fardo do homem branco” veio a ser associada à justificativa do imperialismo do fim do século XIX e início do XX. O poema fazia uma apologia ao imperialismo americano, deixando de lado a ideia do chamado de Deus e substituindo-a doravante pela noção de dever cultural: era preciso levar a civilização e a liberdade aos outros povos. Tratava-se de definir um padrão cultural – e racial, como se percebe na referência ao “branco” – como modelo; o padrão do homem branco, único digno de ser considerado civilizado. (TEIXEIRA JÚNIOR, 2007, p. 96)

Tal noção de que o colonialismo trazia o aprimoramento cultural foi amplamente difundida pela introdução das instituições ocidentais durante o colonialismo moderno, que a alienação sobre seu valor se deu em larga escala. Exemplo disso é que, mesmo após décadas de dominação, diversos sujeitos quiseram se manter associados à França. Donn M. Kurtz (1990) afirma que no referendo de 1958, quando perguntados para as populações dos territórios que compunham a AOF se gostariam de se associar à colônia em uma comunidade, ou se não, se preferiam a independência imediata, o único a dizer não foi a Guiné.

Essa articulação institucional do colonialismo, na qual a prática da administração indireta ocorria, fez com que Ousmane percebesse o papel de alguns de seus conterrâneos para sustentação do colonialismo. Isso também nos faz pensar o papel da denúncia em seus filmes, que, ao contrário de ser centrado apenas na culpabilização do colonialismo, o que autores como Lúcia Nagib (1996; 2017) apontam, valendo também para todos os problemas locais. Pelo contrário,

Sembène buscava antes de mais nada, o que Frantz Fanon (1961) chamou de *dite de combat*, em que, por sua vez, promovia-se uma descolonização da mente por meio de filmes que escancaravam a brutalidade da colonialidade.

Sua contraposição não era apenas direta à França, mas aos aspectos espirituais deixados pelo colonialismo, como bem atesta Vinicius Gomes (2020) ao explorar como tal cineasta se contrapôs à política de unificação que o socialismo africano trazia, ou mesmo aos seus embates com atores políticos importantes que vieram a censurar seus filmes. Assim, podemos e aqui atestamos que Ousmane Sembène e seu cinema eram combativos em todos os sentidos. Seu embate não era somente no exterior, e com Cannes, como também internamente, na busca pela descolonização das mentes de seus compatriotas.

3.2.1 O DESPERTAR DO POVO AFRICANO: DITE DE COMBAT NO CINEMA DE SEMBÈNE

Em sua célebre obra *Os condenados da terra*, Frantz Fanon (1961) explora em primeiro momento as estratégias e os efeitos de poder, para que possa a posteriori ser capaz de desmontar a lógica colonial, e, assim, propor modos de combatê-la. É nesse contexto que surge o conceito de *Dite de Combat (combate)*, definido por esse importante filósofo político, psiquiatra e ativista antirracista e descolonial enquanto um modo de afetar seu povo intensamente por meio da cultura, de modo a criar consciência política, despertá-lo em relação à dominação e, assim, colocar-se frente à revolução.

Assim, segundo Fanon (1961, p. 185): “o colonizado depois de haver tentado se perder no povo, se perder com o povo – vai, ao contrário, sacudir o povo. Em vez de favorecer a letargia do povo, se transforma naquele que desperta o povo”, o que o nada mais é que um testemunho da nação a partir da cultura, e que serve para “evidenciá-la no combate que o povo conduz contra as forças de ocupação” (FANON, 1961, p. 186).

É nesse sentido que a proposta de cinema de Ousmane Sembène se insere, isso dado o contexto de alienação, como mencionado anteriormente, no qual muitos africanos ainda queriam manter-se associados à França e/ou viam na colonização

uma noção positiva, de progresso e civilização. Assim, enquanto uma arma, os filmes eram modos de alcançar o povo, para que, por meio de sua estética, promovesse a descolonização, que se insere para além das estruturas sociais, mas também opera em seus espíritos:

Para nós, o cinema é sempre uma revolução; tem que ser um objeto de revolução... A revolução, antes de ser realizada na prática nível, deve passar por nossas mentalidades. “Urbanidade” só permite a circulação social das coisas, por isso é necessário que ela aconteça primeiro na cabeça... (HAFFNER, 2008, p. 83)¹¹.

Tal articulação entre o conceito de Fanon com a poética de Sembène que aqui propomos fica mais evidente, e faz ainda mais sentido quando levamos em consideração que o cineasta admite ter aprendido muito com o teórico.

Ousmane Sembène em entrevista realizada em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, registrada por Pierre Haffner (2008), ao abordar sobre como ocorreu sua formação enquanto cineasta, destaca que, para além de sua educação formal em cinema realizada com bolsa de estudos em Moscou, seu estilo decorre do contato com diversos sujeitos importantes, como escritores e cineastas. Assim, Sembène destaca Fanon como uma de suas importantes influências para construção de seu pensamento e estética:

(...) Eu precisava conhecê-los, depois de conhecer Senghor, Birago Diop, Césaire, Ousmane Socé Diop, Frantz Fanon, Richard Wright... Eu era novo e eu precisava aprender tudo de cada um. Realmente não me incomoda aprender com os outros. (HAFFNER, 2008, p. 90)¹².

Como proposto por Fanon, Sembène enquanto intelectual e artista colonizado faz uso de técnicas e de uma língua emprestada pelo “ocupante”, de modo a promover a denúncia em relação ao que estes mesmos colonizadores tentam esconder: a verdadeira natureza do colonialismo, a violência. Em *La noire de...* (1966), mostra aos seus compatriotas que, por mais atraente que possa ser a civilização, ela se sustenta na escravização e no controle dos corpos negros. Todavia, ao trazer a analogia da máscara Sembène, também demonstra qual é o elemento necessário para combater a colonialidade: o fortalecimento de suas raízes

¹¹ Tradução minha a partir do seguinte trecho: “*For us, cinema is always a revolution; it has to be an object of revolution... The revolution, before being carried out at the practical level, must go through our mentalities. “Urbanity” only allows for the social circulation of things, so it is necessary that it first happens in the head ...*” (ibidem)

¹² Tradução minha a partir do seguinte trecho: “*(...) I needed to know them, after I knew Senghor, Birago Diop, Césaire, Ousmane Socé Diop, Frantz Fanon, Richard Wright... I was new and I had to learn everything from each of them. It really does not bother me to learn from others*” (ibidem).

culturais.

Em paralelo, em seu segundo longa-metragem *Emitai* (1971), o cineasta explora uma instituição real, no caso os *tirailleurs senegaleses*, o exército colonial francês formado por senegaleses. Ousmane trabalha com o alistamento africano forçado pela metrópole, transformando os nativos em inimigos de seu próprio povo e fazendo-os reprimir qualquer sujeito que venha a confrontar o estado colonial. Aqui temos uma complexificação das ramificações do poder colonial, em que, mesmo que induzidos, os colonizados também atuam de modo a sustentar a dominação.

O cineasta senegalês exterioriza também uma estética imbuída por sua visão política em *Campo de Thiaroye* (1988). Ainda que apresente personagens com subjetividades/personalidades expressas, mostrando-se pouco individualizados e agindo de maneira coletiva, Sembène coloca como personagem principal o exército, e, assim, o coletivo, e não os indivíduos. Além de romper com a lógica hollywoodiana em filmes históricos de apoteosar um personagem enquanto grande liderança ou inspiração, demonstra ao povo africano que a luta é sempre coletiva.

Além disso, *Campo de Thiaroye* (1988), por centrar-se no retrato de um crime no qual a França recusou-se a reconhecer por décadas, toca em uma ferida aberta do povo senegalês. Assim, ao mesmo tempo em que envolve seu povo com a consciência em relação a um dos principais acontecimentos que levam a independência de Senegal, também se direciona ao colonizador que tenta apagar a realidade perversa de seus atos, mesmo que isto lhe custe a censura em Cannes e no resto da França.

Ainda em relação ao empréstimo da linguagem e das técnicas do colonizador, os espaços e as instituições também são pensados e utilizados de modo estratégico por Ousmane Sembène. Dentre eles, um dos mais centrais e estratégicos são os próprios festivais de cinema europeus. Tendo em vista seu desejo, de que possam existir uma retroalimentação e uma autossuficiência dos cinemas africanos, Ousmane vê na Europa um suporte, mas não onde se localiza seu público verdadeiro:

Trata-se do desenvolvimento do cinema africano e sua incorporação. O cinema africano está em condições de se sustentar com recursos próprios e público. Mais do que eu faço, é sobre ir conhecer cineastas, tentando sensibilizá-los. eu fiz isso no marfim Costa, Togo, Benin, Mali e Níger;

Conversei com as autoridades, para criar competições: se um país consegue, outros também conseguem. Independentemente, a partir disso, estou tentando discutir com os cineastas sobre nossos limites e possibilidades. O mais importante para mim é conversar com eles, porque temos que garantir que nosso cinema possa se desenvolver quando tiver seu próprio circulação aqui - eu vejo a Europa como um suporte, mas isso não existe onde está o nosso público (HAFFNER, 2008, p. 82-83)¹³

3.2.2 ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE NA DISPUTA PELAS NARRATIVAS HISTÓRICAS

Dada sua importância para os cinemas africanos e mundial como um todo, existe uma grande literatura sobre o cinema de Ousmane Sembène. Todavia, a maioria dos autores foca mais em termos de sua relevância social e política, esquecendo em alguns momentos os aspectos estéticos que são fundamentais. Como buscamos demonstrar anteriormente, e damos continuidade nesta seção, a política e a estética do cineasta senegalês não podem ser ignoradas.

Em entrevista dada à Sada Niang (1993), Sembène chegou a abordar sobre como buscou o cinema, após perceber que a literatura não alcançava as camadas mais populares. Não querendo se limitar somente a uma elite academicamente letrada e poucos universitários, como era o caso, aos 38 anos muda-se para União Soviética, onde vem a estudar cinema por meio de uma bolsa de estudos. Disto, desta ânsia por alcançar seu povo, vem *La noire de...* (1966), uma adaptação de seu próprio livro *Voltaire* (SEMBÈNE, 1962), originalmente publicado em 1961.

Manthia Diawara (2007) afirma que a estética de Sembène buscava ser o contrário da hollywoodiana, uma vez que operava de modo a pôr em quadro corpos majoritariamente negros. Com isso, e com a denúncia em relação à violência colonial como principal tema, Diawara acredita que sua estética busca restituir à África sua dignidade.

Apesar de Diawara expressar alguns elementos fundamentais para

¹³ Tradução minha a partir do seguinte trecho: “For me, after all, it is about the development of African cinema and its embedding. African cinema is in a position to sustain itself on its own resources and public. More than what I do, it’s about going to meet filmmakers, trying to raise their awareness. I did that in the Ivory Coast, Togo, Bénin, Mali, and Niger; I talked to the authorities, to create competitions: if one country can do it, others can too. Independently from that, I am trying to discuss with filmmakers about our limits and possibilities. The most important thing for me is to talk to them, because we have to make sure that our cinema can develop when it has its own circulation here — I see Europe as being a support, but that is not there where our public is” (ibidem).

pensarmos as fruições estéticas de Ousmane Sembène, acreditamos que o autor que chega mais próximo de uma síntese pura do estilo do cineasta senegalês é o historiador Gustavo Durão. Em um artigo sobre a trajetória de Ousmane Sembène enquanto cineasta, escritor e militante marxista, e sobre como sua arte explicita algumas estruturas da sociedade africana dos antigos territórios coloniais franceses, Durão (2013, p. 132) afirma que Sembène apresenta “*a sensibilidade de um artista e com o compromisso do engajamento de um escritor*”.

Seguramente, acreditamos e defendemos que o cinema de Ousmane apresenta uma sensibilidade em duplo sentido, tanto em termos de provocar sensações quanto de romper com as fronteiras entre o real e o imaginário, de uma sensibilidade pura. É neste último ponto que se mistura o engajamento de um escritor, seu compromisso com a realidade, imbuída também de estética.

Sembène entende seu papel de cineasta enquanto uma responsabilidade em mostrar certas coisas que outros querem esconder (Sembène em entrevista para NIAG, 1993). Tendo consciência da disputa pelo discurso, entende a arte, e o cinema por extensão, como inseridos nos embates pela memória. E assim o faz, com seus filmes que abordam também fatos históricos, como no caso do massacre de Campo de Thiaroye, o qual os franceses gostariam de manter oculto, pondo em jogo novamente.

Lidando com a memória, enquanto faculdade que envolve as diversas dimensões do tempo, Ousmane Sembène também articulou os embates do presente em suas obras. Alguns dos filmes de Sembène foram dedicados a colaborar com o confronto entre o cineasta e o poeta e importante político Léopold Sédar Senghor. Em *Xala* (1975), têm-se um deboche e uma afronta a este sujeito que representava o Senegal no parlamento francês, bem como aos deputados votados pelas colônias e a outros que apoiavam o projeto colonial de união dos países africanos em um único território com autonomia, sem perder a relação com a França.

Figura 15: Cena de abertura de *Xala* (1975).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Em *Xala* (1975), o cineasta inicia a comédia sobre um empresário no Senegal

que é amaldiçoado com disfunção erétil com uma crítica nada sutil, porém, bem engenhosa e repleta de ironia sobre os apoiadores da unificação da AOF. No entanto, Senghor é o principal alvo desta adaptação do romance de 1973 de Sembène com o mesmo nome.

Nessa primeira cena de *Xala* (fig. 15), Sembène coloca um ator muito parecido com Senghor para fazer o papel de presidente do País, que, por sua vez, aparece com outros políticos e empresários recebendo propina dos franceses em uma mala. Visto se tratar dos mesmos personagens que minutos antes apareciam apoiando um discurso de independência, aqui o cineasta senegalês não somente troca farpas com seu opositor, como também expõe a hipocrisia de sujeitos que diziam prezar pelo melhor para seu povo, mas que, ao contrário, viam-se alinhados aos interesses da metrópole.

Vinicius Gomes (2020) afirma que essa cena, além de direta e contundente, é também emblemática em relação aos tantos episódios de embates entre Ousmane Sèmbene e Léopold Senghor. E como parte desse relacionamento conflituoso, enquanto opositor de longa data ao socialismo africano de Senghor e de seu movimento da negritude, acaba por reverberar na circulação de seus filmes, que vêm a ser censurados, como no caso de *Ceddo* (1977). Segundo Sembène em entrevista para Josie Fanon (2008), realizada um ano depois do decreto presidencial de Senghor que proibiu a exibição de *Ceddo* no Senegal, o cineasta afirmou que a argumentação do político vinha no modo de ser escrito o título do filme.

Mesmo em meio ao embate, o cineasta não se deixa intimidar e busca financiamentos alternativos, chegando a colocar dinheiro do próprio bolso, articular aliados para obter apoio estatal proveniente não apenas de Senegal, como de Burkina Faso, e de igual modo mobilizar apoio de vários ramos, como da indústria de sapato etc. (GOMES, 2020).

Já em *Emitai* (1971), também as fronteiras entre passado, presente e futuro são envolvidas em meio ao entrecruzamento entre ficção e realidade. O primeiro frame do filme (fig. 16) trata-se de um intertítulo que assume a função enunciativa de Ousmane Sembène com o público, mais especificamente aos “militantes da causa africana”.

Figura 16: Frame de *Emitai* (1971).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Diferente do Senegal e da maioria dos países colonizados na já mencionada África Ocidental Francesa, países como Cabo Verde e Guiné-Bissau, ainda se viam sob a dominação portuguesa e em luta armada para emancipação (GOMES, 2020). Assim, ao romper com a ocultação do artifício com este intertítulo, isto é, mostrar quem está atrás das câmeras enquanto também demarca com quem está falando, Sembène imbuí o filme com os acontecimentos do presente enquanto uma mensagem de apoio às guerras por libertação na África.

Ao construir ficções que discutem de maneira sutil ou mais escancarada os massacres, as corrupções, as injustiças e as violências simbólicas e físicas promovidas pela França em Senegal, age de forma a promover consciência política (*dite combat*), assim como se insere na disputa pelo discurso, ao colocar seus filmes para disputar as narrativas do passado recente, ou mesmo do tempo presente. E, por mais que se dedique ao contexto senegalês e no embate mais direto ao colonialismo francês, os filmes de Sembène mantêm também um pensamento complexo que entende os aspectos transnacionais e a necessidade de uma união, porém, jamais unificação. Ele deixa isso bem claro no caso de *Emitai* (1971) e do apoio aos militantes de outros países.

Assim, seu cinema enquanto um cinema de combate (*dite combat*) se articula não somente no plano da ficção, sendo envolvido pela realidade, como a ficção age

no real. Ousmane Sembène e seus filmes são como os personagens que ele cria, lutam e enfrentam diretamente o colonialismo, nunca sendo românticos, podendo ser derrotados e tragicamente perderem suas vidas, mas nunca sua dignidade e, muito menos, as faíscas da luta. Sua descolonização, como deve ser, está sempre atravessada por esperança, que busca ecoar no continente a consciência em relação ao inimigo, pensando como ele se articula e como derrotá-lo, e, assim, manter acesa as chamas da revolução.

3.3 O COLONIALISMO QUANDO VISTO INCOMODA: A EXTREMA CENSURA DE *CAMPO DE THIAROYE* (1988) EM CANNES E NA FRANÇA

Chegamos ao confronto talvez mais direto de Sembène e Cannes, num episódio que causou sua total censura por todo território francês: *Campo de Thiaroye* (1988). Sembène passou a ser tão censurado a partir desse filme, que títulos que lhe eram e são dados por estudiosos e festivais enquanto pai do cinema africano acabaram por ser atribuídos a outro cineasta (egípcio Youssef Chahine) em Cannes.

Figura 17: Cena do Massacre em *Campo de Thiaroye* (1988).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

Apesar da rejeição na França, tal obra foi muito bem aceita em diversos outros festivais, como Veneza, no qual obteve o prêmio especial do júri. E durante diversas passagens pelo circuito internacional de festivais de cinema, Sembène fez questão de evidenciar a importância e o papel anticolonial desse filme, como, por exemplo, ao levantar-se ao fim da exibição de *Campo de Thiaroye* (1988) no festival de Toronto e gritar: “*Never ever will I be anybody’s slave again*”, como comenta em entrevista à Niag Sada (1993).

Nessa obra, Ousmane busca trazer o passado recente, abordando sobre o

massacre realizado pela França com *tirailleurs* senegaleses que demandaram tratamento igualitário em relação aos soldados brancos e o pagamento do dinheiro que lhes fora prometido após lutarem na Segunda Guerra Mundial (DO NASCIMENTO, 2015). Aqui temos uma dupla articulação, que, além de resgatar uma grande atrocidade que aponta para desmistificar as noções positivas em relação à colonização, também traz um dos principais acontecimentos que despontaram nas lutas por libertação na África Ocidental.

A produção de *Campo de Thiaroye* (1988) ocorreu depois de um grande hiato na sua carreira cinematográfica, causada pelos conflitos já citados anteriormente com o governo do Senegal, depois do lançamento do filme *Ceddo* (1977). Apesar disso, a grande articulação da política e da influência de Ousmane fez com que o filme obtivesse todo seu financiamento realizado pelo governo senegalês. E, desse modo, além de mostrar as reais atrocidades do colonialismo francês por meio de um acontecimento real, também se trata de uma afronta em relação ao paternalismo francês, demonstrando total independência em relação à ex-metrópole, uma autossuficiência de Estado outrora colonizado.

Ousmane Sembène é anticolonialista desde os primeiros minutos do filme, anunciando a tragédia com sutileza. Já na primeira cena, o cineasta mostra a saída dos senegaleses recrutados para o conflito militar e as suas famílias se despedindo. Quando um dos principais personagens apresentados na obra está a falar com seus tios e sua prima, um dos soldados franceses de escalão superior ao do rapaz é apresentado aos seus familiares. Porém, o tio do jovem recruta se recusa a sequer apertar a mão do oficial francês. Esse desprezo traz novamente a orientação de Sembène aos colonizados: não confie no colonizador.

Logo em seguida, as sutilezas são substituídas por uma exposição mais intensa e desvelada. A guerra chega ao fim, sem ser apresentado seu desenrolar com imagens em si, mas por meio dos soldados que anunciam seus traumas e suas experiências pessoais, já que o foco é o pós-guerra e não o conflito armado em si.

O desenrolar da história vai explorando que, mesmo tendo lutado lado a lado com o colonizador, tendo experienciado a mesma guerra e tido o mesmo inimigo, o colonizado jamais terá os mesmos privilégios que ele. O que Sembène faz é mostrar que mesmo se aliando ao colonizador, ainda a morte e a violência é o que

encontramos, e que a única saída é lutar e ser livre. Exemplo disso está no mais básico das necessidades humanas: a alimentação; o que fica claro na cena em que ocorre um conflito por conta de que os franceses distribuem a carne por meio de critérios raciais, sendo menores as porções de acordo com a cor da pele, ou mesmo quando um dos soldados é expulso de um prostíbulo, pois não atendiam “pretos”.

Figura 18: Cenas de *Campo de Thiaroye* (1988).



Fonte: Extraído diretamente do filme.

O filme ainda tem uma narrativa que explora com muita humanidade as subjetividades dos soldados senegaleses e sua resistência às injustiças que são alvos. Em nenhum momento, Sembène os coloca numa posição vitimista ou passiva, mas traz suas personalidades sem sobressair nenhuma em relação às outras, colocando suas interações entre eles mesmos e os conflitos com os colonizadores. Assim, produz seu modo de lidar com os personagens, operando de forma a criar empatia, enquanto um processo de humanização que também garante o repúdio e a lembrança de um fato, este que os franceses tanto se esforçam para esquecer a ponto de censurar o filme em seu país.

3.4 CONTROLE ESPAÇO TEMPORAL E OS FESTIVAIS DE CINEMA EUROPEUS: OUSMANE SEMBÈBE E SEUS FILMES EM PERFORMANCE

Se, como abordamos na primeira parte desta dissertação, o voyeurismo colonialista corresponde a uma dinâmica sob a qual se controla a diversidade que

se diz presente nos festivais internacionais, a função etnográfica entra no mesmo sentido, uma vez que estreita como essas imagens terceiro-mundistas precisam ser apresentadas. Também é necessário trazer tais categorias, tendo em mente tanto a experiência de Idrissa Ouédraogo já citada que possibilitam tais entendimentos quanto o fato de que algumas dessas ideias, em certa medida, estão presentes em textos sobre festivais de cinema, como os de Bamba (2007), Boughedir (2005; 2007) e Nichols (1994).

Todavia, apesar disso, também percebemos uma certa exacerbação de racionalidade e intencionalidade que, se não mediada, pode vir a tratar dos cineastas e das obras como meros reflexos de uma dinâmica de poder sob a qual não se tem formas de resistência e/ou são apenas meros subordinados. A dinâmica de docilidade e de produção do que poderíamos chamar de corpos fílmicos pode vir a ocorrer, porém não necessariamente é determinante.

Nesse sentido que entra a ideia de controle espaço-temporal, em meio a um deslocamento, que em primeiro momento poderia parecer grosseiro, mas que, ao perceber a dinâmica do circuito internacional e do papel dos filmes, fica evidente. Antes de adentrar mais a fundo e trazer o caso de Ousmane Sembène, em que apontaremos em concreto o que pensamos como controle espaço-temporal e sua possibilidade de categorização para pensar os festivais de cinema, precisamos primeiro pontuar a linha de raciocínio acerca de agência e dos festivais enquanto operações sistêmicas.

Começemos pelo último, mais especificamente pelo contágio das teorias sociológicas de sistema da arte que se faz perceptível em teóricos africanos que pensam a categoria de filmes de festivais. Esses autores, como Mohamed Bamba (2007), Férid Boughedir (2005) e Bill Nichols (1994), pensam o quanto a passagem dos filmes pelos festivais influencia no sucesso dessas obras, pelo reconhecimento de uma curadoria especializada, que, por sua vez, acaba por influenciar alguns cineastas nas confecções de filmes adaptados esteticamente para agradarem aos festivais de cinema. Daí reside a ideia de filmes de festivais, isto é, filmes prontamente feitos para serem aceitos pelos curadores e programadores dos eventos.

Essa argumentação tem muitas relações com a ideia de distinção em Pierre

Bourdieu (2007), sob a qual, para além das questões importantes de classe que o sociólogo francês traz, temos um sistema da arte em que são os atores que detêm o dito saber técnico-formal e o conhecimento perito para dizer o que é arte ou não, assim, distinguindo o que realmente merece ser visto. Grosso modo, isso cria paralelos com um enquadramento dos festivais enquanto parte de um sistema de arte que controla com tanta veemência o que ali circula, sem ter espaços para desvios às regras estabelecidas.

Assim como Howard Becker (1976) e Anne Cauquelin (2005), inspirada por ele, percebem, é possível haja, e não duvidamos, um certo controle daquilo que entra e daquilo que não entra às galerias ou às telas dos festivais (por extensão). Todavia, mesmo as reflexões de Cauquelin sobre os mecanismos utilizados para lidar com a saturação do sistema da arte, por conta de uma identidade da rede que se sobressai à distinção da obra, ainda apresentam certos furos.

Pensando a lógica dos festivais de cinema, se os filmes fossem todos padronizados e apenas aqueles que se adequassem à norma pudessem ali circular, essa generalização acabaria por se tornar evidente, perdendo em muito a credibilidade em torno da autenticidade. Assim, os filmes não são meros adereços como Dina Lordanova (2016) coloca, eles não poderiam ser quaisquer outros, mas eles ali estão por algum motivo, são postos esses ditos e não outros (FOUCAULT, 2004), poderíamos, assim, argumentar em termos de uma lógica de análise do discurso.

Dentre as múltiplas possibilidades de filmes que poderiam estar ali, alguns são escolhidos, podendo ou não estar adequados ao que a curadoria quer, ou mesmo operando de forma a serem “curvas” aos padrões estrategicamente selecionados para ali estarem, ou, ainda, “dribles” que conseguem subverter, de forma sutil, as dinâmicas de censura. Afinal, se esse controle dos festivais fosse pleno, a saturação se daria constantemente, a credibilidade seria perdida e a vertigem pela aceitação às regras estéticas de padronização levariam o festival à exaustão.

Sim, existe o ponto de tendências estéticas que são reverberadas pelos festivais de cinema, como bem aponta Sebastião Junior Albano (2016) ao tratar de Cannes e do Neorrealismo, mas tal influência não é necessariamente intencional.

Afinal, toda novidade é necessária: os filmes e os cineastas “descobertos”, em termos da lógica eurocêntrica, os novos estilos, os novos modos de se ver e fazer ver às culturas tão diferentes e interessantes ao olhar colonizador. Assim, eles se retroalimentam: o circuito dos festivais de cinema colabora tanto para o sucesso dos filmes quanto os filmes para o sucesso dos festivais.

Essa não intencionalidade vem do que poderíamos chamar de agência (GELL, 1998) dos filmes, os quais, independentemente do que foi pensado para eles e de como eles são articulados e direcionados, acabam por escaparem e terem efeitos/consequências que não foram premeditados(as). Essa ideia de agência vem por meio do contato com outras formas de outras ontologias para além da ocidental, em que outros povos percebem a “vida das coisas”, e, assim, faz-se ainda mais sentido pensarmos sobre isso, ao levarmos consideração que, como bem situa Els Lagrou (2020), trata-se da maioria dos povos, aqueles que pensam os objetos, as coisas, os trecos e os troços enquanto sujeitos.

Por este motivo, tratamos aqui os filmes enquanto corpos fílmicos, pensando eles enquanto sujeitos, que apresentam também formas próprias, ações e efeitos, que não necessariamente advêm da sua origem/autoria. Também são chamados de corpos, ao pensarmos que estruturam e também podem ser estruturados, isto é, agem, mas também estão sujeitos às dinâmicas de poder. Se o poder perpassa pelos corpos como Foucault (2013) outrora argumentou, é sobre os corpos dos cineastas e também das obras que lhes escapam.

Estamos também a falar de poder, afinal, como Laura Ahern (2001) pontua, é a partir das relações de poder que surgem os debates em torno de agência nas ciências sociais, visto que são produtos dos movimentos sociais e políticos da década de 1970.

Quando Nancy Munn (1983) cunha o conceito de controle espaço-temporal, que aqui queremos trazer para pensar os festivais de cinema, a antropóloga americana estava pensando no contexto da Papua-Nova Guiné, mais especificamente do Kula, isto é, um sistema de trocas de braceletes (*soulavas*) e colares (*mwalis*) de conchas que intrigou o Ocidente. Foi a partir desse ritual e do ritual do potlatch, que é realizado por indígenas na América do Norte, que a antropologia começou a tomar os rituais como grande tema de estudo, visto a forma

como esses fenômenos vinham de encontro às lógicas modernas de riqueza, poder e valor (PEIRANO, 2002), e, assim, tendo justificado seu lugar dentro dos grandes temas das ciências sociais. Não obstante que grandes teóricos da ciência da alteridade tomaram o Kula enquanto tema de estudo, dentre eles Malinowski (1978) e Marcel Mauss (1974).

Todavia, Munn, diferente dos outros autores, foca mais no aspecto da materialidade e da agência, tanto dos objetos quanto das pessoas, ou seja, na forma como ambos agem e produzem efeito. Assim, a autora acaba por perceber a retroalimentação de ambos, objetos e pessoas, em meio às circulações nas ilhas da Nova Guiné, o que vai ganhando certo prestígio e valor. Isso ocorre no tempo, no que tange a participação ao longo do circuito, e também no espaço, uma vez que ocorre o trânsito físico de ambos pelas ilhas.

Isso tem muitos paralelos com os filmes e cineastas em festivais, não somente os ditos terceiro-mundistas, mas também, talvez, de quaisquer corpos fílmicos ou de artistas que são inseridos no circuito. Essa questão também ajuda a resolver, em certa medida, as problemáticas de uma lógica de filmes de festivais e da saturação do sistema.

Quando artistas estão em meio à ritualidade, ao tapete vermelho, às entrevistas com os meios de comunicação, ao contato com o público, à exibição pública dos filmes, entre outros modos de estarem nos festivais, eles estão ao mesmo tempo colaborando para aumentar o prestígio de seus filmes e de si mesmos. Isso se fez presente no caso de Kleber Mendonça Filho e do elenco de *Aquarius* (2016) em Cannes, que, intencionalmente ou não, em meio aos seus protestos contra o governo Temer e o ilegítimo impeachment de Dilma Rousseff durante o tapete vermelho do festival da Riviera, acabaram por ampliar em muito a visibilidade da obra, e, assim, atrair ainda mais público e prestígio à obra cinematográfica.

Em contraponto, ainda que os atores, diretores, produtores ou outros sujeitos ali performem, o foco maior de um festival é o filme. E este corpo também performa, retroalimentando ou não o prestígio dos cineastas. Se o filme não atendesse às expectativas, seria quebrado o impacto dessa ação política e ele seria tratado meramente como um momento qualquer, ou uma tentativa de se publicizar¹⁴.

Porém, há também o outro caso: o de terem o acesso autorizado em um dos maiores eventos de cinema do mundo. Assim, o festival também alimenta o prestígio, mas não somente isso, pois, em paralelo, retroalimenta-se dos corpos fílmicos e “humano-artísticos” que ali se fazem presentes.

Há também as tentativas de se apropriar dos filmes e dos corpos ditos terceiro-mundistas, como ilustra o caso de Ousmane Sembène. Olhando à primeira vista, está o caso de *La Noire de...* (1966) em Cannes, que tem sua consagração aos olhos da recepção francesa como uma submissão ao olhar do colonizador, mas, como nos traz Dovey (2014), é o contrário. Sembène, em toda sua carreira, trouxe um cinema descolonial, mas o que Cannes tentou foi se apropriar de sua “autoria”, de seus filmes e de “seus corpos”.

Campo de Thiaroye (1988), por escancarar o colonialismo e a necropolítica francesas, revela a dinâmica de censura de Cannes e traz mais à tona que o cineasta senegalês não tinha por intenção colaborar para um voyeurismo colonialista. Mas, isso também não significa que não tenha colaborado, mesmo que sem intenção com *La noire de...* (1966), já que esta obra foi “apropriada” ao festival europeu.

Em contraponto, ainda que os atores, diretores, produtores ou outros sujeitos ali performem, o foco maior de um festival é o filme. E este corpo também performa, retroalimentando ou não o prestígio dos cineastas. Se o filme não atendesse às expectativas, seria quebrado o impacto dessa ação política e ele seria tratado

¹⁴ Isso não significa que o filme tenha por si só uma qualidade intrínseca, não é isso que queremos dizer, mas sim que existe algo nele que envolve e gera efeito e afeto, que ele não é um mero adereço em meio às produtoras, aos diretores, aos atores e às outras celebridades que ali circulam. O juízo de valor não é uma questão aqui, mas sim o valor agregado e a maneira como a forma fílmica também colabora para essa produção de valor, seja se adequando a normativas e categorias estéticas, ou transcendendo elas, indo ao encontro e para além delas.

carrega, em sua forma, algo que se encaixe nas dinâmicas de poder, ou que a contraponha, escape do controle.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU SOBRE OS CORPOS FÍLMICOS

“Onde há poder, há resistência”

Michel Foucault

O lugar do corpo, assim como dos sentidos e das emoções no pensamento ocidental, foi por séculos desprezado e minimizado. Desde o pensamento grego clássico que influenciou o modo de pensar no Ocidente à radicalização cartesiana que consolida os ideais modernos de objetividade, cientificidade e racionalidade.

Platão (1974; 1987) advoga acerca do Ser do Humano como essencialista, mas, ao mesmo tempo, intangível aos mortais, pois, segundo o filósofo grego, podemos apreender certos aspectos das formas, mas não como realmente são, pois o sensível está sempre em constante mudança. Além disto, o corpo é tido como um empecilho à razão, dado que corrompe o intelecto, ao passo que a abstenção e o controle regulado deste são os caminhos para se chegar perto da “verdade”, isto é, do divino. Santo Agostinho (1990; 2005), por sua vez, elabora a questão e continua com a lógica platônica que coloca o homem como composto de alma e corpo, bem como do privilégio da razão para que ocorra o que o autor chama de iluminação divina, isto é, o alcance da verdade e, por conseguinte, de Deus.

Ambos os filósofos pensaram a questão do Humano a partir de visões cosmológicas, porém diferentes: um por meio de uma mentalidade politeísta grega e o outro de uma lógica monística maniqueísta Cristã. Agostinho incorpora Platão, mas acentua traços da sua cosmovisão. Com Santo Agostinho e a ecumenização, isto é, os processos de dessacralização e ressacralização de elementos pagãos, nos quais os mais variados signos gregos foram absorvidos e modificados para serem incorporados à doutrina cristã, foi possível, como afirma Junito Brandão (1990), camuflar o pensamento grego por toda Idade Média, até ser resgatado na Renascença.

Na Modernidade, dá-se uma continuação desse modo de pensar, tendo seu ápice no pensamento cartesiano, com a consideração da compreensão do corpo e dos sentidos como coisas (res) completamente distintas, sendo o corpo e os sentidos inferiores à coisa (res) pensante, também chamada de mente ou consciência (1973; 2017). Contudo, é importante novamente frisar que Descartes não somente reproduz a tradição, mas também apresenta novas nuances e camadas, ao compreender que

corpo e alma são indissociáveis¹⁵.

Todavia, uma série de rupturas promovem o deslocamento deste enraizamento da tradição e, assim, da reprodução da noção de inferioridade, insignificância e subjugação do corpo. Stuart Hall (2011) aponta importantes marcos teóricos para o deslocamento daquilo que chama de sujeito moderno¹⁶, dentre eles o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault, bem como as críticas teóricas e os movimentos sociais feministas como um todo.

Em suas primeiras obras, como sua tese de doutoramento (*História da Loucura na Idade Clássica*, 2008), *O nascimento da clínica* (1980) e *Vigiar e Punir* (1977), Foucault se ocupa da regulação, policiamento, vigilância e controle dos corpos, bem como dos discursos produzidos em relação a eles pelas instituições modernas, como hospitais psiquiátricos, quartéis, escolas e presídios. E, assim, da preocupação do filósofo francês com as relações de poder, desponta no entendimento de sua fisicalidade, da conexão direta entre o corpo e o poder político (FOUCAULT, 2006; 2013a).

Essa micropolítica do poder de Foucault acaba por influenciar que os movimentos e as teorias feministas se questionem na distinção entre o privado e o público, entre as identidades sociais, a família, a sexualidade e a politização das subjetividades (MCLAREN, 2004; HALL, 2011). Entretanto, a maior virada epistemológica de Foucault em relação a pensar o poder e o corpo tenha vindo, talvez, de sua *História da Sexualidade*, em que, a partir dessa mesma obra, virá repensar em diversos outros escritos, a negatividade do poder, trazendo ao contrário, a sua positividade (COURTINE, 2013).

Confrontando a ideia repressiva de poder, hegemonicamente difundida na teoria ocidental, Michel Foucault percebe que tal noção não faz sentido, uma vez que, se levarmos em consideração sua manutenção ou obediência a ele, não seria possível

¹⁵ Apesar de radicalizar a tradição ocidental de separação entre corpo e alma, o pensamento de Descartes ganha novos elementos, principalmente em sua última obra, *As Paixões da Alma* (2005), em que o autor aborda sobre as percepções do corpo e as paixões da alma, as quais nomeiam o título do texto. Nesta obra, o autor começa a compreender que ambos, alma e corpo, são indissociáveis, pois “a alma está realmente unida a todo o corpo” (DESCARTES, 2005, p. 49), considerando-a agora parte de um todo, o *Uno* que é o Humano. Assim, Descartes acredita que a alma está localizada em cada parte do corpo humano, nos pulmões, no coração, e em todos os órgãos.

¹⁶ Em paralelo a Hall, que está mais interessado na questão da identidade do sujeito moderno, nossa preocupação em relação ao corpo nos leva a não abordar os outros pontos levantados pelo autor, como a teoria marxiana, a psicanálise freudiana e a linguística saussuriana, pois envolvem outros aspectos que não a fisicalidade/materialidade da carne.

apenas pela força. Assim, Foucault (1977; 2013a) defendeu que, para pensar o poder, deve-se não somente entender sua fisicalidade, ou seja, o seu ponto de aplicação em relação ao corpo, mas também considerá-lo como uma rede produtiva muito mais que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Nesse sentido, nosso ponto de partida nesta pesquisa de mestrado foi pensar como o maior festival do mundo, Cannes, enquanto uma instituição que exerce poder sobre as materialidades fílmicas no nível do desejo, isto é, por meio da produção dos filmes. Nossas análises se centraram no estudo das relações de poder entre o festival de Cannes e os cineastas africanos, em específico de dois dos mais importantes cineastas da história do cinema de tal continente: Idrissa Ouédraogo e Ousmane Sembène.

Em uma análise tipo ideal dos festivais de cinema e das suas articulações gerais enquanto instituição que exerce poder, chegamos à conclusão, em outros escritos, de três elementos centrais na construção de um culto, uma sedução e um magnetismo dos festivais de cinema. O primeiro se trata do caráter formalista técnico da curadoria, isto é, da legitimação das obras fílmicas a partir de uma forma de saber especializada e classista, ao passo que o segundo é a exaltação da genialidade apoiada na ideia de autoria e de uma superioridade artística em que a participação nos festivais vem a agregar aos realizadores e em suas obras, e, por fim, as questões estruturais, institucionais e rituais sob as quais os festivais operam em aliança para a manutenção de sua potencialidade dentro de um sistema/circuito internacional de cinema (ALVES, 2021; 2023).

O segundo ponto, por conta de sua importância e do seu aspecto fundamental para existência dos festivais de cinema, nos levou a propor nesta dissertação uma abordagem orientada a partir da teoria de cineastas (PENAFRIA; SANTOS; PICCINI, 2015; GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2020). Deste modo, tomo as reflexões de Ouédraogo e Sembène sobre o seu cinema, aspectos bibliográficos e também relações com outros movimentos cinematográficos e cineastas. Por outro lado, também tendo em mente a importância de ir para além dos filmes e dos artistas, pensamos em termos de uma análise discursiva de linha foucaultiana como estudo fílmico, mais próximo do que é proposto por Robert Stam e Ella Shohat (2006).

Contudo, orientando-nos a partir do pensamento foucaultiano e da ideia da essencialidade do poder estar contida no seu ponto de aplicação, isto é, o corpo

(FOUCAULT, 2006), chegamos a uma problemática teórica. Pensando nos cineastas, era fácil alinhá-los com a teoria foucaultiana, afinal, humanos apresentam um corpo, porém, e os filmes? Neste sentido, a solução foi pensar um conceito, mesmo que esboçado, ainda em processo de construção, sob o qual apresentamos aqui: *os corpos filmicos*.

Os filósofos aqui apresentados anteriormente (Platão, Santo Agostinho e Descartes), que, por sua vez, sedimentam a tradição ocidental, têm um elo em comum, pois, para além da separação entre racionalidade e corpo, ambos pensam esse último enquanto atrelado à sensibilidade do mundo. Mesmo autores que questionam e repensam a tradição, como é o caso de Martin Heidegger (1996) e sua leitura fenomenológica hermenêutica do pensamento ocidental, despontam também na correlação entre o humano e seu corpo como modo de acessar o mundo.

Se orientamos nosso raciocínio a partir desse raciocínio do corpo enquanto janela que nos conecta ao mundo para pensarmos qual seria o corpo dos filmes, chegamos ao suporte fílmico. Corresponde à fisicalidade, ao modo sob os quais as obras audiovisuais podem ser acessadas, sejam elas analógicas (16 mm, 35 mm, super 8, entre outros) ou digitais (fita cassete, U-matic, CD, entre outros). É por meio do suporte que ocorre a circulação e a possibilidade de assistência dos filmes, ou seja, o seu contato com o mundo e o público.

Neste contexto, um diálogo com os profissionais e teóricos da preservação audiovisual se faz necessário, afinal, são esses os sujeitos que apresentam maior correlação, contato e conhecimentos sobre os diferentes suportes. Surge, assim, outro aspecto a ser levado em consideração: a história da preservação no cinema, que, desde os seus primórdios, apresenta um dilema em relação à efemeridade das mídias fílmicas.

Boleslas Matuszewski (1995), fotógrafo e cineasta polonês, foi um dos primeiros a levantar a necessidade de se pensar espaços dedicados à salvaguarda dos filmes. Poucos anos depois da primeira exibição pública dos irmãos Lumière, já em 1898, Matuszewski argumentou em favor da preservação dos filmes e das fotografias em virtude de seus potenciais enquanto fontes para a história. A partir desse escrito, a discussão passa a ser não sobre se deve ou não serem guardados os filmes para as futuras gerações, mas como o fazer. Mais especificamente, se deve-se optar pela exibição em detrimento da conservação.

A questão que se colocou e que foi amplamente discutida por teóricos, cineastas e museólogos, como Franz Goerke (1912), foi se os profissionais da preservação deveriam focar em manter a integridade dos suportes, e, assim, evitar sua exibição para que não houvesse danos aos filmes durante a projeção, ou em garantir o acesso ao público, e, desta maneira, ter a possibilidade de desgastar as películas até o ponto em que sejam destruídas por completo.

O que veio a se sobressair e que, por sua vez, vigora atualmente e estruturou toda a cultura da preservação que temos hoje é que não bastaria apenas guardar e manter os filmes intactos, isolá-los para que sejam conservados em seu “estado original”, pois é necessário que sejam vistos. E, neste sentido, se o acesso a eles é o que move a cultura da preservação, é porque, antes de tudo, os filmes e sua fisicalidade não podem ser dissociados de seu conteúdo, ou melhor: de seu sentido.

Trabalhamos os corpos fílmicos enquanto o sentido do filme, trazendo uma dupla concepção interconexa de significado e também de sensibilidade pura. O filósofo e historiador da arte alemão Aby Warburg (2009; 2010) argumentou que as imagens, e neste caso o cinema, são permeados por mais que apenas o Logos, a racionalidade pura do texto escrito, um sentido que enrijece e organiza de forma lógica, linear, controlável o discurso. As imagens carregam outro nível de sentido, além do racional (logos), que as permitem ser passíveis de interpretação, mas também, e principalmente, pelo que Warburg (2009) chamou de *Pathosformel*, a sensibilidade pura.

O conceito Warburgiano de *pathosformel* colabora para estarmos ainda mais alinhados em relação ao entendimento da fisicalidade do poder. E, deste modo, podemos pensar os filmes não apenas como proposições enunciativas, mas manifestações sensíveis, de corpos que são atravessados por poder e capazes de exercer poder¹⁷. Além disso, o próprio pensamento de Foucault se articula de forma centrada e atravessada em praticamente todas as suas obras, pela correlação entre poder, saber (discurso) e o corpo.

Tendo isso em mente em nosso estudo, passamos, em primeiro momento, a estudar as relações de poder entre festivais de cinema e os corpos fílmicos, buscando

¹⁷ O sentido enquanto sensibilidade desponta também em outros dois aspectos: o do sensível impresso no filme, por meio do processo de captação da imagem cinematográfica, algo discutido por André Bazin (1991) em relação à impressão da luz, isto é, do próprio tempo e espaço carregados na fotografia, e no cinema por extensão. O outro ponto é o da própria interação sensível, uma vez que enquanto mídia visual (imagem produzida pelo contato ocular com luz) e sonora (propagação por meio de ondas que tocam o corpo todo), o cinema opera de modo tátil, envolvendo o corpo dos espectadores como um todo (MACDOUGALL, 1982).

estudar as técnicas e táticas de dominação enquanto linha metodológica foucaultiana, como Foucault o fizera com as instituições psiquiátricas, a sexualidade, os sistemas punitivos, etc (FOUCAULT, 2013c). Todavia, alinhamo-nos à proposta de Jean-Jacques Courtine (2013), de pensar com Michel Foucault, e, deste modo, não apenas tomar seu pensamento como “verdade”, mas ir além, expandir e lançar novos olhares em diálogo com tal filósofo. Desta maneira, levando em consideração a crítica subalterna, principalmente de Gayatri Spivak (2014), pensamos nessa pesquisa não a partir de onde vem o exercício do poder, mas do outro lado, em relação a quem é direcionado.

Portanto, pensamos não a partir dos festivais de cinema, mas dos cineastas ditos terceiro-mundistas e seus filmes. Estrutturamos nosso pensamento e nos estruturamos em Idrissa Ouédraogo e Ousmane Sembène em Cannes, para assim compreender as relações de poder entre filmes, cineastas e o festival em si. Encontramo-nos nas abordagens teóricas de cineastas (PENAFRIA; SANTOS; PICCINI, 2015; GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2020), tomando as reflexões sobre seu próprio trabalho, o seu cinema, os aspectos bibliográficos e também as relações com outros movimentos cinematográficos e cineastas.

Neste estudo de caso, das obras de Sembène e Ouédraogo, consagrados pelo festival da Riviera, e principalmente considerando as rejeições, pudemos perceber regras não explícitas de quais obras podem e como podem circular nos festivais de cinema. Disto, pensando em diálogo com as teorias antropológicas, dos estudos de cinema e de arte contemporânea (CAUQUELIN, 2005; MUNN, 1983; NICHOLS, 1984; SHOHAT; STAN, 2006), propusemos as ideias de *voyeurismo colonialista* e *função etnográfica*, bem como o deslocamento do conceito de *controle espaço-temporal* para ir um pouco mais além e observar a retroalimentação mútua entre filmes, cineastas e festivais para sustentação das instituições festivas.

Acabamos por não fugir tanto ao pensamento foucaultiano, e, assim, pensar nos modos de resistência. Ao percebermos como algumas escolhas estéticas se adaptam ou estão de acordo com o esperado pela audiência ocidental, também observamos um aspecto estratégico, uma docilidade que pode ser intencionalmente aplicada para garantir a circulação nos festivais de cinema. Idrissa Ouédraogo aponta para uso desta *docilidade estratégica*, ao passo que Ousmane Sembène, mesmo que mais ousado, sempre confrontando diretamente os colonizadores, também o faz em certo modo, para extrair dos festivais e da visibilidade os recursos necessários para promoverem as

expansões e proliferações que tanto ansiavam nos cinemas africanos.

Identificamos que os festivais de cinema, enquanto redes de cinema transnacionais e dispositivos de poder, temos a disputa pelos *corpos filmicos* e também dos *cinéastas*. Não somente os festivais, como também críticos, historiadores e teóricos do cinema se inserem neste conflito. Essas disputas se dão no nível do sentido, como no caso de Ousmane Sembène, no qual ocorre a tentativa de neutralizar a crítica ao colonialismo francês, apropriando-se dela (DIAWARA, 2010), ou no nível dos críticos de Idrissa Ouédraogo, que questionam sua africanidade, seja por trazer uma plasticidade e descontextualização da África em suas primeiras obras (BOUGHEDIR, 2005; 2007), ou por filmar em francês e não trazer o *voyeurismo colonialista* e o exotismo que a audiência ocidental tanto desejava (NAGIB, 1998).

De igual modo, os historiadores e pesquisadores por meio de seus escritos também disputam os discursos em relação a quem são, os seus estilos e as intenções dos cineastas, bem como quais os sentidos de seus filmes. De um lado, percebemos, e demonstramos o equívoco, em que alguns teóricos tomam Ouédraogo e seus filmes como apolíticos, seja para exaltá-los ou mesmo para diminuir sua relevância (DIAWARA, 1994; UKADIKE, 1994; NAGIB, 2017). Em contrapartida, no caso de Sembène, temos também um lado que diminui a estética de seus filmes, juntamente com o de outros cineastas pioneiros dos cinemas africanos (NAGIB, 1996; SAWADOGO, 2018), assim como, sem talvez ter a intenção, acabam por abordar demasiadamente a importância política e ativista do realizador senegalês ao ponto de pôr o aspecto estético, sob o qual suas obras são extremamente ricas, em segundo plano (DO NASCIMENTO; 2015; DIAWARA, 2010; GOMES, 2020).

Todavia, também por cruzar tais discursos produzidos em relação aos cineastas e às suas obras, com o pensamento dos próprios artistas, também pudemos notar que os cineastas se inserem nessa disputa pelos seus *“próprios corpos”* e *de seus filmes*. Isso se dá por meio das entrevistas e dos escritos, como Idrissa Ouédraogo, que expressa em alguns momentos total contraposição e distinção ao cinema nacional, e Ousmane Sembène, quando, pelo contrário, ambos compartilham similitudes e proximidades em alguns pontos a nível estético.

Ambos os cineastas compartilham a intenção de trazer ao continente africano uma revolução, apesar das diferenças em relação ao conteúdo dessas mudanças profundas, a autossuficiência dos cinemas africanos é um ponto em comum. E, neste

mesmo contexto, os dois artistas adentram no circuito internacional para mobilizar estrategicamente, mesmo que com abordagens diferentes, a evolução e a proliferação do cinema e da televisão em seus respectivos países.

Sembène (2005) também deixa clara a importância de cada filme realizado no continente, das dificuldades e de como almeja que mais e mais sujeitos venham a produzir filmes na África. O cineasta senegalês chega a viajar por diversos países africanos, a fim de que isso ocorra, realizando palestras, conversando e ajudando a desenvolver outros talentos no continente (FANON, 2008). Em paralelo, Idrissa sempre manifestou seu interesse em democratizar o acesso ao ver e fazer cinema, chegando a mobilizar sua estética em função da acessibilidade da imagem e dos usos dos silêncios. Além disso, é grande sua contribuição para o chamado *televisual turn* em Burkina Faso, colaborando para a carreira de diversos jovens cineastas, bem como para tornar as produções mais acessíveis ao público local (ADEJUNMOBI, 2015).

Apesar das diversas diferenças estéticas, também um ponto em comum vem no aspecto do uso dos filmes como modo de trazer à tona problemáticas sociais fundamentais para as sociedades de seu tempo. Ambos os cineastas são produtos dos contextos em que estão inseridos, e, neste sentido, Ouédraogo trabalhou mais com a denúncia a nível micropolítico, explorando os males do conservadorismo africano, ao passo que Ousmane Sembène se debruçou mais em relação ao colonialismo francês, porém, também abordando sobre os perigos de certas tradições violentas em seu último filme *Moolaadé* (2003).

Assim, apesar de em primeiro momento ter como objetivo contribuir para os estudos de festivais de cinema, durante essa pesquisa e ao despontar neste conceito (esboçado) de *“corpos filmicos”*, acreditamos ultrapassar o campo de estudo pretendido, trazendo uma ferramenta teórica que virá a servir para diversas pesquisas no campo do cinema e das artes do vídeo.

Nossa proposta pode ser aplicada a outros contextos de estudo, envolvendo a circulação de mídias audiovisuais, desde sua origem e seu contexto de produção à recepção, ao pensar o corpo dos filmes enquanto seu sentido, e as disputas em relação a ele, como e quando assumem-se determinados entendimentos sobre os filmes e os artistas que os produzem. Tomamos e cruzamos os discursos das instituições para além dos festivais, como a própria academia e imprensa, ou mesmo os cineastas, que disputam os *corpos filmicos* (sentidos em relação às obras) e a eles mesmos enquanto

artistas, e esperamos que traga novos olhares para as pesquisas nos campos das artes e da antropologia, bem como de quaisquer áreas que se ocupem das manifestações audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

ADEJUNMOBI, Moradewun. African Film's Televisual Turn. **Cinema Journal**, vol. 54 n. 2, 2015, p. 120-125.

AHEARN, Laura. Language and Agency. **Annual Review of Anthropology**, v. 30, 2001, p. 109-137.

ALBANO, Sebastião Junior. A mão e a luva: os festivais como dispositivos para o world cinema. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano**, v. 9, 2016, p. 189-210. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9787/6916>. Acesso em: 8 jun. de 2021.

ALVES, Nathan dos Santos. Sobre o imperialismo cinematográfico e os festivais de cinema: Subalternidades, Poder e Geopolítica no Cinema. Graduação em Ciências Sociais - Bacharelado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Tocantins, Campus de Porto Nacional, Tocantins, 2021.

_____. Existe uma teoria brasileira dos Festivais de Cinema? Uma análise dos textos produzidos no Brasil de 2017-2021. **Temática - Revista eletrônica de publicação mensal**, v. 18, n. 3, 2022, p. 207-219. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/62486/35145>. Acesso em: 18 mar. de 2022.

_____. Dessacralizando os Festivais de Cinema: Uma revisão acerca do binarismo entre cinema hollywoodiano e os filmes de festivais. **Humanidades & Inovação**, v. 9, n. 15, 2023, p. 11-23. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/7330>. Acesso em: 12 ago. de 2023.

ARENDDT, Hannah. Imperialismo. In: _____. **Origens do Totalitarismo: Antissemitismo, Imperialismo e Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. 8ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. I África)**. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 77-105.

BANDEIRA JERÓNIMO, Miguel. Colonialismo moderno e missão civilizadora in Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro (org.), **Patrimónios de Influência Portuguesa: modos de olhar**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 95-120.

BARLET, Olivier. **Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question**. Paris: L'Harmattan, 1996.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 19-26.

BECKER, Howard. "Art worlds and social types". **American Behavioral Scientist**, n. 19, 1976, pp. 703-718

BILLARD, Pierre. **Le Festival de Cannes: d'Or et de Palmes**. Paris: Gallimard, 1997.

BONO, Francesco. La Mostra del Cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939), **Storia Contemporanea**, v. 22, n. 3, pp. 513-549, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre, Zouk, 2007.

BOUGHEDIR, Ferid. "Comment le cinéma peut œuvrer à l'indépendance et l'autorité culturelle africaine." **Présence Africaine**, 1974, n. 90, p. 123-139.

_____. Cinémas nationaux et politiques cinématographiques en Afrique noire: du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle. In: RUEILLE, Catherine (Org.) **Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, Collection Images Plurielles, 2005.

_____. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. I África)**. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 36-56.

CARVALHO, Cid Vasconcellos de. O cinema como objeto de estudo acadêmico. **Política & Trabalho**, n. 31, 2009, p. 197-211. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6828/4263>. Acesso em: 17 abr. 2021.

CAUQUELIN, Anne. O efeito Bloqueio. In: _____. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 74-79.

CHIKHAOUI, Tahar. Idrissa Ouédraogo, el protagonista de los años 90. **Nosferatu, Revista de cine**. vol. 30, 1999, p. 41-49.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: Pensar com Foucault**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013

DAMATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter *anthropological blues*. Rio de Janeiro: **Boletim do Museu Nacional**, 1978, n. 27: 1-15. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/bmna/article/view/49240/26886>. Acesso em: 12 mar. de 2018.

DE BAECQUE, Antoine. "Idrissa Ouédraogo". **Cahiers du cinéma**, n. 431-432, Maio de 1990, p. 13.

DE VALCK, Marijke. As várias faces dos festivais de cinema europeus. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. V, Europa)**. São Paulo: Escrituras, 2007a, p. 215-235.

_____. **Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia**.

Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007b.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film festivals: history, theory, method, practice**. Londres/Nova York: Routledge, 2016.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **As Paixões da Alma**. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

_____. **Discurso do método**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2017.

DIAO, Claire. “Festival de Cannes: quelle place pour les cinémas africains?” Inaglobal: La revue des industries créatives et des médias, March 25, 2011. Disponível em: <https://larevuedesmedias.ina.fr/festival-de-cannes-quelle-place-pour-les-cinemas-africains>. Acesso em: 23 jun. 2022.

DIAWARA, Manthia. “On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals.” **Public Culture**, 1994, p. 385-396.

_____. A iconografia do cinema da África Ocidental In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. I África)**. São Paulo: Escrituras, 2007, p 59-75.

_____. **African Film: New Forms of Aesthetics and Politics**. Munich and Berlin: Prestel Verlag, 2010.

DO NASCIMENTO, Jonas Alexandre. Pode o Subalterno Filmar? A Poética Política dos Filmes *La Noire De...* e *Soleil Ô* - Mestrado em Sociologia - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13843>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DOVEY, Lindiwe. “Film and Postcolonial Writing.” In Ato Quayson, ed., **The Cambridge History of Postcolonial Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 1039-1067.

_____. “Curating Africa: Teaching African Film through the Lens of Film Festivals.” **Scope: An online journal of film and television studies**, 2014, p. 6-9.

_____. **Curating Africa in the Age of Film Festivals**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

DURÃO, Gustavo de Andrade. Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969. **Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG**, v. 5, n. 2, Mai-Ago. 2013, p. 123-136. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5479/3409>. Acesso em: 27 set. 2022.

ELSAESSER, Thomas. **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Josie. In the name of tolerance: a meeting with Ousmane Sembène (1978) In: BUSCH, Annett; ANNAS, Max. (Org). **Ousmane Sembène: interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, p. 82-98.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

_____. **A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

_____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

_____. **O poder psiquiátrico: curso dado no Collège de France (1973-1974)**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____. Verdade e Poder In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: 2 Ed. Graal, 2013a, p. 35-54.

_____. Poder e Corpo In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: 2 Ed. Graal, 2013b, p.234-243.

_____. Soberania e Disciplina In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: 2 Ed. Graal, 2013c, p. 278-295.

FORTIN, Sylvie. GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, 2014, p. 1-17. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 5 abr. 2021.

FRADIQUE, Teresa; LACERDA, Rodrigo. Introdução: Mais do que um e, porém, menos do que dois – conexões parciais entre antropologia e arte. In: FRADIQUE, Teresa; LACERDA, Rodrigo (Org.). **Modos de Fazer, Modos de Ser: Conexões Parciais entre Antropologia e Arte**. Lisboa, Portugal: Etnográfica Press, 2022, p. 13-32.

GELL, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (Org.). **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press., 1996, p. 40-63.

_____. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

_____. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." **Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes**

Visuais, n. 8, 2001, p. 174-191. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50036>. Acesso em: 04 jul. 2022.

GOERKE, Franz. "Proposal for establishing an archive for moving pictures." **Historical Journal of Film, Radio and Television**, vol. 16, n. 1, 1996 (1912), p. 9-12.

GOMES, Vinicius Pinto. As Histórias pelas lentes de Sembène: Narrativas históricas e emancipação (anos 1970-1980). Mestrado em História do Tempo Presente - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/5062/1_Disserta__o_Vinicius_Pinto_Gomes_16363888291032_5062.pdf. Acesso em: 25 abr. 2022.

GUNDER FRANK, André. **Acumulação Dependente e Subdesenvolvimento: repensando a teoria da dependência**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GUERRA, Lucas. A emergência do 'Terceiro Mundo' e a questão da desigualdade nas Relações Internacionais: Respostas teóricas a partir do Norte e do Sul Global. **Revista Conjuntura Global**, v. 8, n. 1, 2019, p. 46-62 Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/conjglobal/article/view/67082>. Acesso em: 26 nov. 2019.

HAFNER, Pierre. Sembène Ousmane in Kinshasa (1977). In: BUSCH, Annett; ANNAS, Max. (Org). **Ousmane Sembène: interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, p. 82-98.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África I - Metodologia e pré-história da África**, São Paulo/Paris: Ática/Unesco, 1982, p. 167-212.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução Schuback, M. Vozes: Rio de Janeiro, 1996.

HÉNONIN, Abel Muñoz. Cannes y Rotterdam: paradigmas e paradojas. Cine Toma. **Revista Mexicana de Cine**. Ano 5, n.25, nov.-dez. 2012, p.18-21.

HÖSLE, Vittorio. O terceiro mundo como um problema filosófico. (Tradução por Gabriel Almeida Assumpção). **Griot – Revista de Filosofia**, v. 8, n. 2, dezembro/2013, p. 239-265. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/557/276>. Acesso em: 23 nov. 2019.

IORLANOVA, Dina. Foreword: The film festival and film culture's transnational essence. In: DE VALCK, Marijke; LOIST, Skadi; KREDELL, Brendal. **Film festivals: history, theory, method, practice**. United Kingdom: Routledge, 2016.

KURTZ, Donn M. Political Integration in Africa: The Mali Federation. **The Journal of Modern African Studies**, v. 8, n. 3, 1970, p. 405-424.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha - Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2003, p. 93-113. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360/15351>. Acesso em: 19 maio 2021.

_____. **A fluidez da forma: arte, agência e alteridade em uma sociedade ameríndia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. O povo adorno e o homem nu. **Cadernos SELVAGEM**, publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2020, p. 1-8. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO_3_LAGROU.pdf. Acesso em: 30 abr. 2022.

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses**. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

MACDONALD, Sharon. **Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today**. London: Routledge, 2013.

MADEIRA, Maria João. Yaaba - Avózinha. Texto pedagógico da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema/ Cinemateca Júnior. Lisboa, 2007, p. 1-2. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/YAABA.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2022.

MALČIĆ, Steven. "Ousmane Sembene's vicious circle: The politics and aesthetics of La Noire de . . .," **Journal of African Cinemas**, Bristol, v. 5, n. 2, 2013, p. 167-180.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MATUSZEWSKI, Boleslas. "A New Source of History". **Film History**, vol. 7 n. 3, 1995 (1898) p. 322-324.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. V. II. São Paulo: Edusp, 1974.

MCLAREN, Margaret A. Foucault and Feminism: Power, Resistance, Freedom. In: TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karen. **Feminism and the Final Foucault**. Chicago: University of Illinois Press, 2004.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: história e civilizações**. Salvador; São Paulo: EDUFBA, 2011.

MELO, Izabel Cruz; MATTOS, Tetê; MAGER, Juliana Muylaert. Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2021, p. 12-21. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/875>. Acesso em: 20 fev. 2022.

MUNN, Nancy. Gawan kula: spatiotemporal control and the symbolism of influence, In: Jerry Leach & Edmund Leach (eds.) **The Kula: new perspectives on Massim exchange**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983.

NAGIB, Lúcia. Oralidade e Cinema na África: Yaaba, um caso exemplar. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 46, novembro de 1996, p. 113-120. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-46/>. Acesso em: 24 set. 2022.

_____. Entrevista com Idrissa Ouédraogo. **Imagens**, n. 8, Maio-Agosto de 1998, p. 114-121.

_____. Yaaba, cinefilia e realismo sem fronteiras. **Revista África(s)**, v. 4, n. 7, 2017, pp. 61-70. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/article/view/4181>. Acesso em: 04 out. 2022.

NGANGURA, Mwenze. African Cinema. Militancy or Entertainment? **Film Quarterly**, Londres, v. 51, n. 2, 1996, p. 60-64.

NIAG, Sada. An Interview with Ousmane Sembene by Sada Niang. **Contributions in Black Studies**, Boston, v. 11, n. 15, 1993, p. 75-96. Disponível em: "An Interview with Ousmane Sembene by Sada Niang" by Sada Niang and Ousmane Sembene (umass.edu). Acesso em: 06 nov. 2022.

NICHOLS, Bill. Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. In: **Film Quarterly**, Londres, n. 55, 1994, pp. 30-39.

O. PAXTON, Robert. **Anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

OKALA, Jean-Tobie. **Les Télévisions africaines sous tutelle**. Paris: L'Harmattan, 1999.

OUÉDRAOGO, Idrissa. Faire de l'image, parler image. In: BARLET, Olivier; CHALAYE, Sylvie (org). **Afriques 50 singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 173-174.

PALMER, Tim. **Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema**. Middletown, CT: Ed. Wesleyan University Press, 2011.

PASCAL, Michel. **Cannes: cris et chuchotements**. Paris: NiL Éditions, 1997.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

PENAFRIA, Manuela; PICCININI, Thiago; SANTOS, Ana. Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. In: RIBAS, Daniel; PENAFRIA, Manuela. *Atas do IV Encontro Anual da AIM*. Covilhã: AIM, p. 329-338, 2015. Disponível em: <https://www.aim.org.pt/atas/indice/Atas-IVEncontroAnualAIM-28.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PENAFRIA, Manuela; GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema. **Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, vol. 7, n. 2, 2020, p. 67-71. Disponível em:

<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/700>. Acesso em: 28 mai. 2021.

PINA-CABRAL, João. Trafic humain à Macao: les compatibilités équivoques de la communication interculturelle. *Ethnologie Française*, v. 29, n. 2, 1999, p. 225-236.

PLATÃO. **Fedro**. 2 ed. Madrid: Aguilar, 1974.

_____. **Fédon ou da alma**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

RANVAUD, Don. Don Ranvaud and festivals. *Filmnews*, v. 15, n. 9, 1985, p. 10-11.

ROSS, Miriam. Cinema Sul-Coreano: relação com os mercados internacionais. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado** (Vol. III Ásia). São Paulo: Escrituras, 2007, p. 17-23.

SARRIS, Andrew. The last word on Cannes. *American Film*, v. 7, n. 7, 1982, p. 29-30.

SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus** (contra os pagãos), Parte II. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. **Sobre a Trindade** (A. Belmonte, trad.). São Paulo: Paulus Editora, 2005. (Original publicado por volta de 416).

SAWADOGO, Boukary. *Idrissa Ouedraogo, the Maestro of Burkina Cinema*. **African Studies Review**, v. 61, n. 3, Cambridge, 2018, p. 207-208.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Londres: Routledge, 2003.

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (orgs.). **Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice**. Londres: Bloomsbury, 2010.

SEMBÈNE, Ousmane. **Voltaïque**. Paris: Présence Africaine, 1962.

_____. *Continuons à travailler sans relâche...* In: BARLET, Olivier; CHALAYE, Sylvie (org). **Afriques 50 singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 13-15.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

TCHEUYAP, Alexie. "Against the "One Cinema System" Idrissa Ouedraogo and the Invention of Contemporary African Films. **African Studies Review**, v. 61, n. 3, Cambridge 2018, p. 201-206.

TEIXEIRA JUNIOR, Geraldo Alves. Imperialismo e Cinema: Como Pensar a Dominação aplicada à Arte. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 92-107, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/7951/5267>. Acesso em: 03 ago. 2020.

THÉVENIN, Nicolas. Tilai: Idrissa Ouédraogo. Document pédagogique du 31^o Festival des Trois Continents. Nantes: 2009, p. 1-8.

TSING, Anna. **Friction**: An Ethnography of Global Connection. Princeton: Princeton University Press, 2005.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. "Yaaba". **Film Quarterly**, Londres, v. 44, n. 3, 1991, p. 54-57.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. **O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2010, p. 19-29. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12052/0>. Acesso em: 10 jun. 2023.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Revista Arte & Ensaios**, n. 19, 2009, p. 125-131. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819/27565>. Acesso em: 12 set. 2021.

Filmografia:

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil/ França: Globo Filmes, 2016 (146 min).

BRANCA de neve e os sete anões. Direção: William Cottrel, David Hand e Wilfred Jackson. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1937 (73 min).

CAMPO de Thiaroye. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Enaproc, 1988 (147 min).

CEDDO. Direção: Ousmane Sembène. Senegal/França: Filmi Domirev/ Ministère de la Coopération, 1977 (120 min).

CHRONIQUE des annees de braise. Direção: Mohamed Lakhdar-Hamina. Argélia: Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (ONCIC), 1975 (177 min).

DJARABI. Direção: Missa Hebié. Burkina Faso: Faso Films, 2003 (90 min).

EMITAI. Direção: Ousmane Sembène. Senegal/França: Filmi Domirev/ Ministère de la Coopération, 1971 (103 min).

KINI & Adams. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso/ França: Agence de la Coopération Culturalle et Technique/Canl+/Framework International, 1977 (93 min).

KADI Jolie. Criação de Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso/ França: Jovial Productions/ Label Vidéo/ Comédie!, 2001 (Série de televisão, 12 min).

KARIM e Sala. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso: France 3, 1991 (90 min).

LA NOIRE de... Direção: Ousmane Sembène. Senegal/França: Filmi Domirev/ Les Actualités Françaises, 1966 (65 min).

LE CRI du coeur. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso/ França: Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes/ Les Films de l'Avenir/ Les Films de La Plaine, 1995 (86 min).

LES ÉCUELLES. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso/ Canadá/ França: Sem informações de produtora, 1983 (11 min).

MOOLAADÉ. Direção: Ousmane Sembène. Senegal/ Burkina Faso/ Marrocos/ Tunísia/ Camarões/ França: Filmi Domirev/ Direction de la Cinematographie Nationale/ Centre Cinématographique Marocain, 2003 (123 min).

OLYMPIA. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Olympia Film GmbH, 1938 (121 min).

SERRA Pilota. Direção: Goffredo Alessandrini. Itália: Aquila Cinematografica, 1938 (102 min).

TILAI. Direção: Idrissa Ouédraogo. Suíça/ Reino Unido/ França/ Burkina Faso/ Alemanha: British Broadcasting Corporation (BBC) et all, 1990 (81 min).

YAM DAABO. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso/ França: Les Films de l'Avenir / Ministère de la Coopération, 1986 (80 min).

YAABA. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso/ Suíça/ França/ Alemanha: Arcadia Films, 1989 (90 min).

XALA. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev/ Société nationale de cinématographie, 1975 (123 min)

Sites consultados:

(Fonte: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>). Acesso em: 06 abr. 2021.

(Fonte: <https://www.cinematca.pt/>). Acesso em: 16 jan. 2023.

(Fonte: <https://www.cinematheque.fr/>). Acesso em: 11 nov. 2022.

(Fonte: <https://www.festival-cannes.com/en/>). Acesso em: 07 jan. 2022.

(Fonte: <https://www.folha.uol.com.br/>). Acesso em: 06 jun. 2021.

(Fonte: <https://www.imdb.com/>). Acesso em: 20 out. 2022.

(Fonte: <https://www.jstor.org/>). Acesso em: 03 dez. 2021.

(Fonte: <https://larevuedesmedias.ina.fr/>). Acesso em: 22 fev. 2022.

(Fonte: <http://mahomedbamba.com/>). Acesso em: 12 jul. 2021.

(Fonte: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php>). Acesso em: 14 mai. 2021.

(Fonte: <https://www.planocritico.com>). Acesso em: 10 ago. 2023.

(Fonte: <https://scholar.google.com.br/>). Acesso em: 06 jun. 2021.

