

**CONSTELAÇÕES
FÍLMICAS
AFRICANAS:
CONEXÕES
CLÁSSICO-
CONTEMPORÂNEAS**



ORGANIZAÇÃO

Bruno Novelino Vittoretto

PROJETO GRÁFICO

Laís Monteiro dos Santos Batista

Rouseanny Luiza dos Santos Bomfim

[2026]

GAS – GRUPO (AN)ARQUEOLOGIAS DO SENSÍVEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

SALVADOR (BA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Constelações fílmicas africanas : conexões
clássico-contemporâneas [livro eletrônico] :
cinemas africanos e pan-africanismos. --
1. ed. -- Salvador, BA : Ed. dos Autores,
2026.
PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-01-97938-0

1. Cinema africano 2. Cinema - apreciação
3. Cinema - História e crítica 4. Cinema - Produção
e direção.

26-342212.0

CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

Apresentação

Bruno Novelino Vittoretto

Constelação 1. Corpos femininos e espaços de poder. Estruturas sociais, religiosas, econômicas e afetivas

Ailla Melo dos Santos

Laís Monteiro dos Santos Batista

Rouseanny Luiza dos Santos Bomfim

Constelação 2. Jornadas e (des)encontros diaspóricos. Os deslocamentos como recurso de significação e a formação de identidades

Alan Neiva dos Santos

Ana Katarine Conceição Neves

Renata Lúcia Camarotti Câmara Escorel Ribeiro

Constelação 3. Cinema como ato político. As lutas de independência em África

Caio Olympio da Rocha

Constelação 4. A palavra e o mundo. Estruturas narrativas e sensibilidades estéticas

Amanda Santos dos Santos

Imo Grácio Márcio

Constelação 5: O tradicional e o moderno. Em torno dos tensionamentos e elos possíveis

Leyzianne Silva Borges

Luisa Nunes Vieira da Silva

(Re)inventar as constelações fílmicas africanas

Bruno Novelino Vittoretto

A ideia da produção deste material surgiu a partir do curso Cinemas africanos e pan-africanismos, ofertado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no segundo semestre de 2025. Na ocasião, a proposta da discussão sobre os cinemas do continente foi tomada pelo estudo de suas configurações político-ideológicas, estéticas e geográficas, em perspectiva histórica e comparada, com foco nos pan-africanismos, nas ideologias anti-coloniais e nos terceiro-mundismos. Durante os encontros, o grupo debateu a emergência dos cinemas em África e a condição pós-colonial, considerando temas referentes às identidades e aos nacionalismos forjados no decorrer da segunda metade do século XX. Uma tarefa muito peculiar, considerando que o recorte escolhido foi um conjunto de obras cinematográficas da primeira geração de cineastas africanos(as), produzidas entre as décadas de 1950 e 1970.

Durante o percurso, foram desenvolvidos alguns elementos do projeto de pós-doutorado realizado durante o ano de 2025, Passados e presentes nas(das) telas: a primeira geração de cineastas africanos(as) do pós-independências, sob a orientação do professor Marcelo Ribeiro (Póscom/UFBA). Neste caso, o curso buscou explorar os temas e discussões mais recorrentes entre diretores(as)/realizadores(as) do continente, com intuito de pensar as obras conjuntamente. Fez-se necessário também o uso de metodologias que fossem mais apropriadas à discussão sobre os temas e o cinema como fonte de investigação na área de História, em um recorte interdisciplinar. Com o auxílio da leitura prévia de textos originais que teorizaram a ruptura colonial e a construção de uma nova sociedade na África, fizemos exposições comentadas que possibilitaram, além das reflexões em grupo, o acesso a narrativas fílmicas pouco conhecidas pelo público em geral.

O catálogo intitulado *Constelações Fílmicas Africanas: conexões clássico-contemporâneas* é então a materialização deste percurso relativamente curto, se comparado às possibilidades que a seleção dos filmes e dos textos utilizados pôde nos apresentar naquele momento. Mas afinal, por que “constelações fílmicas”? Trata-se de uma metodologia proposta pela pesquisadora brasileira Mariana Souto (2016; 2020). Nela, há a utilização da imagem das constelações celestes enquanto possibilidade de fabulação crítica direcionada aos objetos da sua pesquisa, que assim como no nosso caso, recai sobre os filmes. É, portanto, um método de comparação que parte do princípio de que um filme é ferramenta de análise de outro. O movimento de ida e retorno a cada uma das obras que compõem o conjunto possibilita inúmeras formas de interpretação e associação delas. Tal tipo de imagem comparativa funciona como uma abordagem privilegiada e autônoma a respeito dos filmes africanos, de acordo com o que apresentam ou não em comum, proposta neste catálogo sob distintas temporalidades e espacialidades.

Para se chegar à produção textual elaborada a partir da metodologia de cinemas comparados, foram pensados alguns caminhos. O primeiro passo foi a possibilidade de “constelar” os filmes conforme uma imersão temática previamente definida. Foram disponibilizadas sete opções de agrupamento, levantadas a partir da literatura existente sobre os cinemas africanos e reconfiguradas na construção da proposta. Ao final, foram selecionados cinco recortes, devidamente renomeados como *constelações fílmicas africanas*. As constelações podem aqui ser compreendidas como eixos temáticos em que o(a) leitor(a) poderá visualizar entre três e seis filmes para cada grupo, selecionados e analisados comparativamente, compondo um conjunto de 20 obras diferentes. São as constelações fílmicas africanas e suas principais características presentes neste volume:

1. **Corpos femininos e espaços de poder:** protagonismos femininos e a mulher nas estruturas sociais e narrativas. Maternidade, sexualidade, liderança política feminina e subjetividades de gênero.
2. **Jornadas e (des)encontros diaspóricos:** deslocamentos como recurso de significação e formação de identidades. Migrações, viagens e trânsitos de corpos (não)livres experimentados nas dinâmicas globais/locais.
3. **Cinema como ato político:** transformação e/ou denúncia frente às repressões, normas, violências, silenciamentos e destituições. Intervenção, protagonismo de ativistas e coletivos audiovisuais.
4. **A palavra e o mundo:** tradição oral estruturante e/ou relevante na narrativa. Usos grióticos da palavra falada, com incidência em alusões, imagens referenciadas e expressões aforisticamente/proverbialmente construídas.
5. **O tradicional e o moderno:** embate tradição vs. modernidade. Contradições, imutabilidades e transformações no tempo passado/presente. Hibridismos e tensões entre o arcaico e o novo.

O subtítulo do catálogo (*conexões clássico-contemporâneas*) não é em vão. Considerando a imensa pluralidade dos cinemas africanos (BAMBA, 2008), adotamos como critério a utilização de ao menos um filme trabalhado no curso para contemplar as obras mais antigas. Em contrapartida, cada constelação também foi pensada com o intuito de apresentar outras realizações para além dos filmes lançados entre as décadas de 1950 e 1970, buscando incluir produções mais recentes. No primeiro caso, destacam-se obras do início da cinematografia africana, à exemplo de *Muna Moto* (Jean-Pierre Dikongué-Pipa, 1975), além de títulos marcantes

como *Ceddo* (Ousmane Sembène, 1977). Na sequência destes filmes, outros trabalhos realizados no fim de século que demarcam uma espécie de passagem geracional, apresentam-se em *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987) e *Keita! L'héritage du griot* (Dani Kouyaté, 1997). Por fim, destacam-se obras mais contemporâneas, à exemplo de *Rafiki* (Wanuri Kahiu, 2018), *Eu Não Sou uma Bruxa* (Rungano Nyoni, 2017) e *Nome* (Sana Na N'Hada, 2023).

Conceber a dimensão temporal da cinematografia africana é importante para evidenciar uma história demarcada por registros que datam de aproximadamente sete décadas atrás, considerando desde a geração dos(as) primeiros(as) cineastas até os dias atuais – inclusive, com obras lançadas nos anos 2020. Já uma segunda dimensão presente neste catálogo é a espacial, pois ela possibilita uma cartografia diversa na medida que o(a) leitor(a) poderá conhecer filmes provenientes de todas as cinco regiões que comumente são utilizadas para subdividir o continente africano, distribuídos em doze países diferentes. Na África Ocidental, percebe-se a predominância dos filmes senegaleses, além daqueles de outros países situados nos territórios com maior ou menor tradição na produção cinematográfica, tais como Burkina Faso, Costa do Marfim, Guiné-Bissau, Mali e Níger. Temos também os filmes provenientes da região da África do Norte (Argélia) e África Central (Angola e Camarões), além de Zâmbia representando a África Austral; e Quênia e Tanzânia completando a última região, a África Oriental.

Do ponto de vista espacial, ainda é necessário considerar que as nacionalidades e a demarcação continental podem ser percebidas de distintas formas. O(s) cinema(s) africano(s), tanto na sua leitura no plural como no singular, representa a possibilidade de compreender um caráter transnacional ou mesmo transcontinental nos filmes. Trata-se de pensar em elementos para a definição da obra, como autoria, direção, roteiro, financiamento, etc., mas também e sobretudo, uma definição que procura a percepção e o olhar que os filmes trazem. É por isso que encontramos compartilhados em um mesmo catálogo filmes como *A batalha de Argel* (1972), uma produção ítalo-argelina dirigida por Gillo Pontecorvo, e *Afrique sur Seine* (Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr, 1955), um filme que se passa em Paris, idealizado por um grupo de jovens estudantes senegaleses do Instituto de Cinema Francês. De modo similar, uma abertura das usuais fronteiras dos cinemas africanos se apresenta a partir da inserção de nomes como o da diretora franco-senegalesa Ramata-Toulaye Sy e de Likarion Wainaina, cineasta queniano nascido na Rússia, para citar apenas mais dois exemplos das transnacionalidades/transcontinentalidades contidas nestas obras.

As constelações fílmicas africanas estão assinadas pelos cursistas, que as escreveram individual ou coletivamente. Elas possuem um texto principal que traz um exercício de comparação entre as obras selecionadas, através de um olhar conceitual, a apresentação de elementos extra-fílmicos e comentários pertinentes sobre as razões da categorização dos filmes naquele grupo, buscando desenvolver uma linguagem acessível, porém mantendo marcos teóricos e referências acadêmicas para aqueles(as) que se interessam em aprofundar um pouco mais neste universo. A outra parte está estruturada no modelo tradicional com as informações sobre os títulos: diretor(a), país, ano, duração e, o mais interessante, uma sinopse autoral. Os filmes que compõem as constelações estão também organizados em um modelo de etiquetagem. Cada título foi enquadrado em uma constelação principal, mas apresenta uma etiqueta referente às outras constelações presentes no catálogo, evidenciado a interface e possíveis diálogos para fora do grupo em que o filme foi inicialmente categorizado, possibilitando livres associações ao(a) leitor(a).

Espera-se que as constelações presentes neste material possam inspirar o exercício de outras escritas e experiências em relação aos filmes africanos aqui apresentados e, também, tantos outros que não estão incluídos nas páginas seguintes. Nosso posicionamento é o de que o catálogo se desenvolva de maneira paralela ao que algumas pesquisas vêm construindo sob a denominação de “Atlas” (ANDREW, 2004), ou seja, uma espécie de repertório de comparação, que pode ser redimensionado e reinventado a qualquer momento. Por fim, talvez outro fundamento que pode se fixar como uma possibilidade de se conceber o formato adotado é a ideia de que as constelações fílmicas africanas funcionem como um pequeno inventário (ABREU, 2011). Ao se formar um inventário ou corpus de referências comparadas entre as obras, o(a) leitor(a) será capaz de confrontar os indícios de cada uma das constelações, transitando pelos agrupamentos disponíveis e, mais do que isso, criar suas próprias invenções sobre o universo da cinematografia do continente.

Que este catálogo desperte o desejo de (re)inventar a experiência dos cinemas africanos.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática**: a fotografia e a poética das coleções. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ANDREW, Dudley. An Atlas of World Cinema. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 45, n. 2, 2004, p. 9-23.

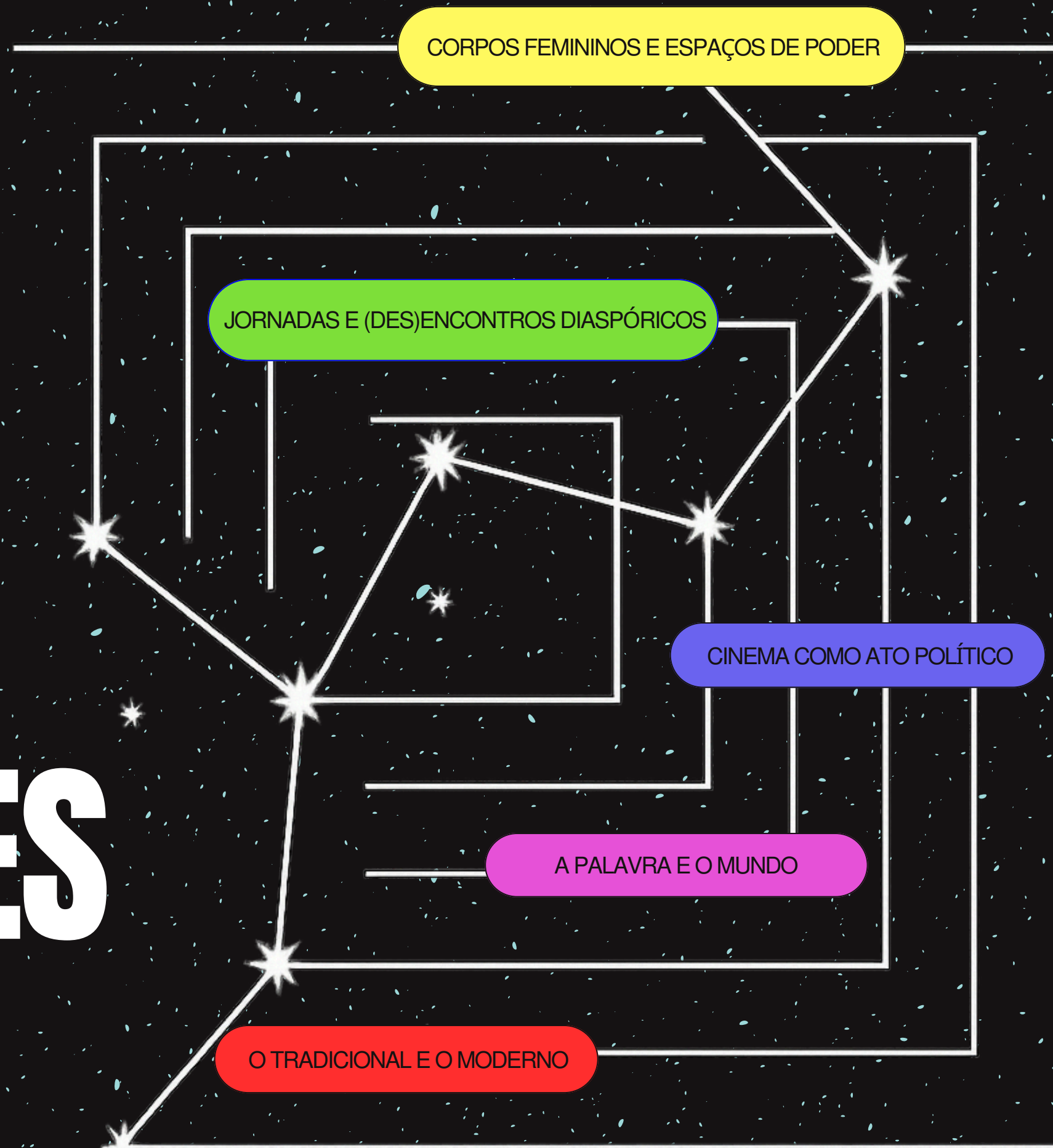
BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s). No singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p.215-231.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 45, p. 153–165, 2020.

_____. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.



CONSTELAÇÕES

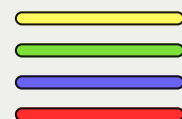


CORPOS FEMININOS E ESPAÇOS DE PODER

ESTRUTURAS SOCIAIS, RELIGIOSAS,
ECONÔMICAS E AFETIVAS

CORPOS FEMININOS E ESPAÇOS DE PODER

1967
CEDDO



Duração: 120 min
Diretora: Ousmane Sembène
País: Senegal

Em um território africano em atravessamento entre a tradição, a imposição islâmica e a pressão colonial europeia, uma jovem princesa é sequestrada por um grupo de rebeldes. Seu sequestro abala o equilíbrio entre religião, Estado e comunidade, abrindo um espaço de disputas de poder, fé e controle do corpo. Enquanto líderes homens negociam armas, domínios e discursos, é o corpo de uma mulher que se transforma em território simbólico da batalha.

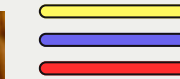
1975
MUNA MOTO



Duração: 89 min
Diretora: Jean-Pierre Dikiongué Pipa
País: Camarões

Muna Moto conta a história de Ngando, um jovem que ama profundamente Ndomé, mas esbarra numa tradição que determina quem pode casar e por qual preço. Sem condições de pagar o dote exigido pela família dela, ele vê seu sonho ser tomado por um homem mais velho e rico, que usa o dinheiro para garantir a noiva. A chegada do bebê, fruto desse casamento forçado, intensifica a dor e o conflito. Com imagens suaves e um ritmo contemplativo, o filme revela como regras sociais rígidas podem aprisionar desejos e afetos. É um retrato sensível de um amor que tenta sobreviver em meio à pressão comunitária, mostrando como as tradições podem proteger, mas também ferir.

1983
SELBÉ ET TANT D'AUTRES



Duração: 32 min
Diretora: Safi Faye
País: Senegal

Selbé et Tant d'autres é um documentário que narra o cotidiano de Selbé, uma mãe de oito filhos de 39 anos que vive em Fad'jal, e evidencia as dificuldades vividas pelas mulheres da aldeia para ter o alimento de cada dia e não deixar seus filhos passarem fome. O curta destaca a desigualdade de gênero da estrutura social, ao mostrar as realidades de mulheres senegalesas e africanas que vivem desafios cotidianos para garantir a sobrevivência de suas famílias diante do cenário de escassez, desemprego, dívidas e descaso.

CORPOS FEMININOS E ESPAÇOS DE PODER

2017
EU NÃO SOU UMA BRUXA

Duração: 94 min
Diretora: Rungano Nyoni
País: Zâmbia e Reino Unido

Após ser acusada de bruxaria sem explicação, Shula, uma menina silenciosa e solitária, é lançada em uma comunidade sob custódia do Estado onde mulheres são mantidas como “bruxas” e obrigadas a viver presas a longas fitas que as impedem de fugir. Transformada em atração turística e instrumento político, ela é pressionada a aceitar sua nova identidade ou desaparecer. Entre o medo e a descoberta de um mundo que a consome, Shula tenta compreender o preço de existir em uma sociedade que controla corpos, tradições e narrativas. Sua trajetória expõe a fronteira tensa entre tradição, exploração e poder, revelando a brutalidade e a delicadeza de uma infância sequestrada por mitos e expectativas adultas.

2017
RAFIKI

Duração: 83 min
Diretora: Wanuri Kahiu
País: Quênia, África do Sul e França

Em um bairro vibrante de Nairóbi, duas jovens de mundos diferentes se encontram em um momento em que tudo ao redor tenta separá-las. Kena vive a cidade com liberdade e movimento; Ziki sonha com novos caminhos em meio às expectativas que pesam sobre seu futuro. Entre risos tímidos, olhares curiosos e gestos delicados, nasce uma amizade que cresce em silêncio até se tornar algo maior. Em um ambiente marcado por regras rígidas e vigilância social, as duas aprendem que amar também pode ser um ato de coragem mesmo quando o mundo insiste em negar esse direito.

2018
SUPA MODO

Duração: 74 min
Diretor: Likarion Wainaina
País: Quênia e Alemanha

Supa Modo conta a história de Jo, uma menina cheia de imaginação que enfrenta uma doença grave, mas se recusa a deixar que isso defina sua vida. Apaixonada por filmes de super-herói, ela acredita que ainda pode fazer coisas grandiosas, mesmo com o corpo frágil. Sua irmã e a comunidade da vila decidem transformar seus sonhos em realidade, criando situações que fazem Jo se sentir como a heroína que sempre quis ser. O filme revela a força dos laços afetivos e como o cuidado coletivo pode iluminar momentos de dor. Com sensibilidade e um toque de fantasia, a narrativa mostra que coragem não depende de poderes extraordinários, mas da capacidade de amar e imaginar caminhos possíveis mesmo diante do sofrimento.

Corpos femininos e espaços de poder

Estruturas sociais, religiosas, econômicas e afetivas

Ailla Melo dos Santos

Laís Monteiro dos Santos Batista

Rouseanny Luiza dos Santos Bomfim

Pensar o cinema africano a partir do corpo feminino é compreender que o poder nem sempre se manifesta nos lugares mais visíveis. Em muitos filmes, ele surge nos gestos mínimos, nos silêncios, nas escolhas impossíveis e nos afetos proibidos. A constelação fílmica *Corpos femininos e espaços de poder* apresenta um olhar que desloca o foco das grandes estruturas políticas para os territórios íntimos onde o controle e a resistência se inscrevem no corpo das mulheres.

A partir de uma metodologia de cinema comparado, este texto busca aproximar os filmes *Muna Moto* (Jean-Pierre Dikongué-Pipa, 1975), *Ceddo* (Ousmane Sembène, 1977), *Rafiki* (Wanuri Kahiu, 2018), *Supa Modo* (Likarion Wainaina, 2018), *Selbé* (Safi Faye, 1983) e *Eu Não Sou uma Bruxa* (Rungano Nyoni, 2017) observando como o corpo feminino se torna espaço de disputa simbólica, moral, religiosa e afetiva. Em diálogo indireto com reflexões de Souto (2020), que compreende o cinema como campo de forças e constelações simbólicas, e de Fanon (1968), que denuncia a internalização da violência colonial nos corpos subalternizados, este escrito propõe um olhar sensível, mas também crítico, sobre essas obras.

Em *Muna Moto* (1975), o corpo feminino é atravessado por uma lógica econômica travestida de tradição. A mulher não é apenas esposa ou namorada: ela é convertida em moeda simbólica. A prática do “preço da noiva” transforma o afeto em dívida, o desejo em cálculo. O corpo feminino, aqui, não circula livremente pelos espaços de decisão; ele é administrado por eles. O que está em jogo não é apenas o casamento, mas a capacidade de o sistema patriarcal decidir o destino físico e emocional da mulher. Esse mecanismo ecoa as reflexões de Fanon (1968) sobre como o corpo colonizado é frequentemente transformado em objeto de troca e controle, mesmo após o fim do domínio formal. Já em *Ceddo* (1977), o poder se organiza de outra maneira, atravessando religião, Estado e tradição. A jovem sequestrada não é apenas uma personagem: ela se torna o território onde diferentes forças tentam se manifestar. Seu corpo passa a representar a própria soberania cultural de um povo.

O diretor Ousmane Sembène constrói um filme em que o feminino não ocupa exatamente o centro discursivo, mas ocupa o centro simbólico. A mulher é o ponto de tensão entre islamização forçada, poder político e coerções patriarcais. Segundo a perspectiva de Souto (2020), o cinema pode ser pensado como uma rede de forças em tensão, e *Ceddo* é um bom exemplo nesse sentido: o corpo feminino funciona como um nó dessa rede, silencioso, mas decisivo.

Em *Rafiki* (2018), a lógica do poder se desloca do campo institucional para o cotidiano urbano. O corpo feminino não é cercado por reis ou líderes religiosos, mas por vizinhos, muros simbólicos, famílias e igrejas. Kena e Ziki vivem em uma cidade que parece livre, colorida e em movimento, mas que vigia cada gesto que escapa à norma. O amor entre elas transforma o corpo em espaço político sem precisar de discursos explícitos. Neste caso, o poder se manifesta na forma de olhares, comentários, ameaças veladas e correções morais. O que está em disputa não é apenas quem elas amam, mas quem tem o direito de existir publicamente. Fanon (1968) já alertava para os efeitos psicológicos e sociais da normatização dos corpos, e *Rafiki* atualiza essa discussão ao tratar do desejo como campo de batalha.

Supa Modo (2018) leva essa constelação a um lugar aparentemente inesperado: o da infância. O corpo feminino, frágil pela doença, talvez não seja visto como um lugar de potência, mas o filme subverte essa lógica. A protagonista passa a habitar um outro tipo de poder: o da imaginação coletiva. Sua comunidade transforma a paisagem ao seu redor para que ela se sinta heroína. Aqui, o corpo não é apenas o que sofre o controle, mas o que mobiliza o espaço ao seu redor. A família, a vila e os vizinhos reorganizam suas vidas e práticas em torno do desejo da criança. Essa operação torna visível talvez o que Souto (2020) propõe como deslocamento dos regimes de visibilidade: o que era invisível passa a ocupar o centro da cena.

Em *Selbé* (1983) nos é apresentada uma sociedade patriarcal, com uma realidade dura, na luta contra pobreza e outras adversidades na vida, em que as mulheres são responsáveis pela manutenção de suas famílias, destacando a desigualdade de gênero e a estrutura social senegalesa que transborda não só para o continente africano, mas também para o mundo. A protagonista lida com a falta de oportunidades, acúmulo de problemas, além da indiferença e insensatez de seu companheiro, que ignora a necessidade de seus oito filhos e nunca está disposto a fazer nada além do que se espera de um homem na vila: buscar trabalho fora.

Em *Eu Não Sou uma Bruxa* (2017), o corpo feminino é capturado por um regime de poder que mistura superstição, espetáculo e Estado. Shula, uma criança, é acusada de bruxaria sem qualquer fundamento e imediatamente transformada em objeto de controle e manipulação.

Presas a uma fita que simboliza sua suposta condição sobrenatural, elas são exibidas como atrações turísticas, exploradas politicamente e transformadas em instrumentos das autoridades locais. Seu corpo infantil, marcado pela inocência e pelo silêncio, passa a simbolizar a fronteira onde tradição e violência se encontram. Ao reduzir uma menina à condição de “bruxa”, a comunidade revela como o feminino, especialmente quando jovem e vulnerável, pode ser rapidamente convertido em sinal de perigo, desordem ou utilidade pública. O corpo de Shula não é apenas controlado: ele é performado, disciplinado e mercantilizado. Assim, o filme expõe a brutalidade de sistemas que, sob o pretexto de proteger a sociedade, sacrificam o futuro e a humanidade das meninas, transformando-as em objetos de crença e consumo.

Comparando os seis filmes, percebe-se que os espaços de poder não se limitam a instituições formais. Em *Muna Moto*, o poder habita a tradição econômica travestida de costume. Em *Ceddo*, ele se manifesta nas estruturas religiosas e políticas. Em *Rafiki*, ele se espalha nas relações cotidianas e nos códigos morais urbanos. Em *Supa Modo*, ele aparece na própria capacidade de uma comunidade redesenhar seu mundo em torno de um corpo feminino vulnerável. Em *Selbé* está na estrutura de subordinação patriarcal e desigual, onde as mulheres são o pilar das famílias, que as obrigam a trabalhar incessantemente pelo sustento e por manter seus filhos alimentados, e em sua maioria, sem apoio de seus parceiros. E em *Eu Não Sou uma Bruxa*, o poder recai sobre o corpo feminino infantil, reduzido a mito e mercadoria pelo próprio Estado.

O que une essas obras não é um discurso homogêneo, mas a forma como elas revelam que o corpo feminino nunca é neutro. Ele é constantemente interpretado, regulado, protegido, punido ou transformado em símbolo. Essa percepção dialoga com Fanon (1968) quando ele aponta que os corpos subalternizados são sempre atravessados por camadas de significação impostas, e com Souto (2020) ao compreender o cinema como constelação de forças e não como narrativa fechada.

A constelação Corpos femininos e espaços de poder permite compreender um fragmento de como o cinema africano não apenas apresenta ou representa mulheres, mas pensa o mundo a partir de seus corpos. *Muna Moto*, *Ceddo*, *Rafiki*, *Supa Modo*, *Selbé* e *Eu não Sou Bruxa* constroem, cada um à sua maneira, mapas sensíveis de como o poder se infiltra na pele, nos gestos, nos afetos e nas formas de existir.

Ao comparar essas obras, torna-se evidente que o corpo feminino é o lugar de disputas onde o social, o político, o religioso e o afetivo se encontram. Não se trata apenas de denunciar opressões, mas de revelar zonas de invenção, cuidado e resistência. Mesmo quando silenciadas,

vigiadas ou fragilizadas, as personagens femininas desses filmes deslocam o olhar do espectador e expõem as estruturas que sustentam os regimes de poder.

Assim, essa constelação não é apenas uma categoria temática, mas uma forma de ver: um convite a perceber que o espaço político começa no corpo, e que o corpo feminino, no cinema africano, é muito mais do que representação, é linguagem, é crítica e é um mundo de possibilidades.

REFERÊNCIAS

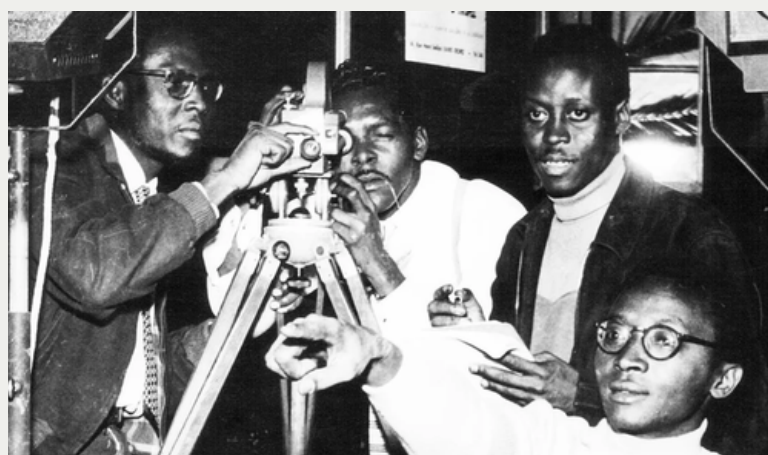
SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 45, p. 153–165, 2020.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1968.

JORNADAS E (DES)ENCONTROS DIASPORICOS

OS DESLOCAMENTOS COMO RECURSO DE
SIGNIFICAÇÃO E A FORMAÇÃO DE
IDENTIDADES

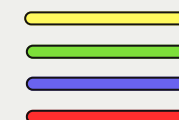
JORNADAS E (DES)ENCONTROS DIASPÓRICOS

1955
AFRIQUE SUR SEINE

Duração: 21 min.

Diretores: Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr
País: França

Em *Afrique sur Seine*, Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr – fundadores do Groupe Africain du Cinéma junto a Jacques Mélo Kane e Robert Caristan – deambulam em busca de uma Paris africana. Realizado em 1955, período em que a África negra ainda estava em grande parte sob a dominação colonial europeia, é considerado por muitos o primeiro filme de cineastas do continente. Carrega consigo, entretanto, a ironia de ter sido produzido fora dele, e faz disso sua matéria-prima. Em meio ao fluxo agitado da cidade, antítese do passado solar e despreocupado da infância idealizada, migrantes – estudantes, trabalhadores, excluídos – movem-se entre tambores e a voz de uma consciência que lhes recorda insistentemente da ambiguidade de sua condição. Com os pés na França colonizadora, que exhibe orgulhosa as grandezas passadas e presentes de uma civilização de monumentos, e a cabeça povoada pela realidade opressora em seus países de origem, tentam fazer de Paris um lugar onde novas fraternidades e esperanças fortaleçam as lutas por independência.

1966
LA NOIRE DE...

Duração: 65 min.

Diretor: Ousmane Sembène
País: Senegal

Em *La Noire de...*, primeiro longa-metragem do consagrado cineasta Ousmane Sembène, o ambiente doméstico é o ponto de partida para estabelecer paralelos que explicitam a natureza e permanência dos mecanismos de dominação colonial pós-independência na perspectiva da mulher negra migrante. Diouana, jovem senegalesa, deixa Dakar rumo à Riviera Francesa para acompanhar um casal francês para quem trabalha. Conforme acordado com a patroa, sua responsabilidade seria apenas a de continuar cuidando das três crianças da família. Ao chegar no novo destino, a França luxuosa e instigante de seus sonhos se desmorona: submetida a um cotidiano de exploração, confinamento e invisibilidade muito diferente do que lhe foi prometido, Diouana passa a se encarregar de todas as tarefas domésticas, resistindo como pode aos maus-tratos recebidos. Enquanto cuida, arruma, lava e cozinha, seus pensamentos fazem um ruído ensurdecedor.

1974
PARIS C'EST JOLI

Duração: 23 min.

Diretor: Inoussa Ousseini
País: Níger e França

Um jovem africano chega a Paris em busca de um recomeço. A cidade e seus habitantes desmancham rapidamente seus sonhos e a própria dignidade do imigrante, colocando em xeque a imagem da cidade-luz. O curta-metragem figura no catálogo do IMDb como “comédia”, mas o riso é sardônico. A graça nasce do mal-estar, da dimensão trágica que se insinua nas desventuras do protagonista. As aparências enganam, mas para ele não há equívoco possível. Todos ao redor parecem querer extrair algo de sua presença, sem jamais percebê-lo como indivíduo ou como cidadão digno de respeito.

JORNADAS E (DES)ENCONTROS DIASPÓRICOS

2019
ATLANTIQUE

Duração: 104 min.
Diretora: Mati Diop
País: Senegal, Bélgica e França

Em Dakar, um grupo de jovens trabalhadores ergue um arranha-céu para uma empresa que nunca lhes paga. A falta de perspectivas empurra os rapazes a buscar saída longe dali. A ausência que deixam começa a pesar na vida de quem ficou, com um impacto sobrenatural, como se a própria cidade reagisse às forças que a modernização tenta apagar. Um gesto que ecoa a atenção de Mati Diop aos silêncios e fantasmas do passado colonial. O filme teve sua estreia internacional no Festival de Cinema de Cannes em 2019 e foi escolhido para representar o Senegal no Oscar em 2020.

Jornadas e (des)encontros diaspóricos

Os deslocamentos como recurso de significação e a formação de identidades

Alan Neiva dos Santos

Ana Katarine Conceição Neves

Renata Lúcia Camarotti Câmara Escorel Ribeiro

A experiência do deslocamento é fundamental para reconstituir a história do cinema africano. Sua gênese está intrinsecamente relacionada à formação intelectual da primeira geração de cineastas africanos que estudou e trabalhou na Europa, sobretudo na França, e esteve direta ou indiretamente vinculada à luta anticolonial na interseção de dois períodos cruciais para a história do continente: a transição entre o colonialismo e a independência (RIBEIRO, 2023). Foi através desses cineastas, por vezes organizados em coletivos como o Groupe Africain du Cinéma, que as primeiras histórias sobre a África contadas do ponto de vista dos povos colonizados puderam existir.

Esse contexto marca profundamente a natureza das obras aqui reunidas, nas quais o distanciamento geográfico e cultural favoreceu a constituição de uma linguagem e consciência singulares, que buscaram interrogar o colonialismo, articular um imaginário pan-africanista e desenvolver uma estética capaz de expressar uma subjetividade dividida, incorporando questões e percepções da vivência diaspórica.

A fricção entre o ideal universalista e a diferença racializada resultou na elaboração de uma crítica aguda, evidenciada de modo exemplar nos filmes que compõem esta constelação. Trata-se de um cinema que assume como uma de suas premissas desmontar o mito da França como ápice da civilização, bebendo diretamente do pensamento anticolonial de intelectuais como Aimé Césaire no fundamental Discurso Sobre o Colonialismo (1950), que desnuda a hipocrisia de uma Europa que falava em nome do humanismo enquanto desumanizava as colônias.

Os filmes aqui presentes concretizam essa denúncia: em *Afrique sur Seine* (1955), considerado por muitos o primeiro filme africano, o olhar de Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr percorre as ruas de Paris registrando o ritmo acelerado e escala monumental da cidade. Enquanto observa o cotidiano de jovens estudantes africanos em busca de um lugar na sociedade francesa, questiona com certa ironia a possibilidade de estabelecimento de relações fraternas na terra do colonizador. *La Noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, por sua vez, expõe

de forma contundente a violência que segue reverberando a dominação colonial após os processos de independência através da história de Diouana, jovem senegalesa que migra para a França para trabalhar como babá. A realidade dos estudantes da diáspora e da trabalhadora doméstica em quase nada se parecem. Sembène não deixa espaço para sutilezas: a exploração da mulher negra é prova incontestável da brutalidade exercida pela suposta civilização francesa.

Apesar de suas diferenças, estes filmes compartilham um projeto de reescritura da história e do cinema através da produção de uma contranarrativa que, como ressaltam Ella Shohat e Robert Stam (2006) em *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, empenha-se em desarmar a narrativa colonial. Em termos cinematográficos, isso representa um duplo movimento: por um lado, o de desmistificar o herói colonial, que passa a ser retratado como um invasor violento; e, por outro, o de ressaltar os atos de resistência – sejam eles individuais ou coletivos – como posturas ativas na luta pela liberdade e pela autodeterminação.

A noção de accented cinema, utilizada por Hamid Naficy (2001) ao analisar produções cinematográficas do Sul Global também permite identificar uma série de elementos associados à condição social e subjetiva de deslocamento (do exílio, da diáspora e das “minorias” pós-coloniais), que permeiam tanto conteúdo quanto forma, e são valiosos para a interpretação dos filmes aqui apresentados. A mais marcante delas, talvez, seja a voz over / monólogo interior como dispositivo capaz de revelar a subjetividade deslocada, como nos fluxos de pensamento dos protagonistas de *Afrique sur Seine* e *La Noire de...*, criando um espaço de intimidade com o espectador. Essas vozes, frequentemente melancólicas ou nostálgicas, podem representar um acesso tanto ao mundo interior de silenciados como Diouana, quanto às reflexões de intelectuais africanos acerca da ambiguidade de sua presença na Europa.

Separados por quase meio século, *Paris c’est joli* (Inoussa Ousseini, 1974) e *Atlantique* (Mati Diop, 2019) abordam o tema da diáspora não apenas como deslocamento físico, mas como fratura afetiva, social e simbólica. A distância temporal entre os filmes evidencia transformações nas formas de narrar a experiência migratória, mas também revela permanências: o sonho europeu que se mantém, a violência que o acompanha e a necessidade de recriar imagens para desmontar ilusões persistentes.

Em *Paris c’est joli*, o protagonista é um imigrante clandestino que chega à França movido pelo fascínio de uma vida melhor. O filme expõe, desde os primeiros minutos, a brutalidade da experiência migratória: perseguição policial, fuga, desorientação. Contudo, a narrativa se estrutura menos pela ação e mais pelo cotidiano degradante que o imigrante objetificado encontra ao entrar em contato com figuras que representam a ambiguidade moral do Ocidente

– o motorista que o acolhe por ter segundas intenções, o compatriota que o explora, a prostituta que o reduz ao dinheiro que ele carrega escondido. O tom do filme, seco e direto, opera como uma espécie de desmantelamento da fantasia parisiense: não há nenhum glamour; a cidade aparece como espaço de desilusão. No entanto, o gesto final – enviar um cartão-postal afirmando que “Paris é bonita” – revela a ironia amarga de quem, mesmo diante da humilhação, precisa manter viva a narrativa que justificou a travessia.

Atlantique, por sua vez, desloca o foco da jornada do imigrante individual para uma perspectiva comunitária. O filme segue trabalhadores senegaleses que, sem receber salário, decidem partir de barco rumo à Europa. A travessia, no entanto, não é mostrada de forma explícita: o filme concentra-se no impacto da ausência desses homens sobre os que permanecem em Dakar, especialmente as mulheres. Essa escolha narrativa altera profundamente o modo como a diáspora é representada. Em vez de acompanhar a violência física da migração, *Atlantique* privilegia o vazio, o luto, os fantasmas daqueles que se arriscaram no mar. A diretora introduz elementos de realismo mágico – os mortos retornam, não como corpos, mas como presenças – para sublinhar que a diáspora produz consequências que extrapolam o material. O mar torna-se um personagem, um limite entre mundos, uma metáfora da fronteira entre sonho e desaparecimento.

Comparados diretamente, os filmes revelam duas formas distintas de desmascarar o mito do “sonho europeu”. O curta de Ousseini o faz pela exposição crua do choque cultural e da hostilidade urbana: a França é o palco onde o imigrante é reduzido à sua vulnerabilidade, à sua ingenuidade e à violência que o cerca. Já o longa de Mati Diop denuncia o mesmo mito de forma mais sutil e simbólica, deslocando o centro da narrativa para aqueles que ficam para trás. Se em *Paris c’est joli* o protagonista tenta sobreviver em Paris e mantém a ficção da beleza da cidade, em *Atlantique* o Ocidente aparece como ausência: uma promessa sem corpo, uma linha no horizonte que engole vidas.

Outro ponto de comparação interessante reside no tratamento da agência dos personagens. Em *Ousseini*, o imigrante é arrastado pelos acontecimentos: ele foge, aceita caronas, é enganado, perde dinheiro. Sua trajetória é marcada pela impotência. Em Diop, porém, embora os trabalhadores também sofram opressões, as mulheres da comunidade assumem função central na narrativa: são elas que investigam, que percebem as presenças, que confrontam a estrutura social que levou os homens ao mar.

A diáspora, desse modo, não é vista apenas como deslocamento masculino ou econômico, mas como ruptura afetiva que reorganiza relações sociais inteiras.

Ambos os filmes, contudo, partilham uma mesma crítica estrutural: o colonialismo não se encerrou, apenas se atualizou. *Paris c’est joli*, em pleno período pós-independências africanas, mostra como a França permanece como polo de desejo, mesmo quando este desejo resulta em degradação. *Atlantique*, décadas depois, mostra que a lógica colonial persiste: empresas exploram trabalhadores africanos, e a migração aparece como única alternativa de sobrevivência. O que muda, do primeiro para o segundo filme, é o olhar: o gesto irônico do cartão-postal no curta contrasta com a dor silenciosa e espectral do longa.

Esteticamente, os filmes também ocupam pólos distintos. *Paris c’est joli* é direto, linear, quase documental em sua abordagem, próprio de um cinema africano dos anos 1970 marcado pela urgência política e pela crítica explícita ao poder colonial. Já *Atlantique* faz parte de um cinema africano contemporâneo que incorpora camadas de simbolismo, ambiguidade, fusão de gêneros, e que desloca a crítica para o terreno do sensível: luz, atmosfera, silêncio e fantasmagoria. A diáspora, no filme de Diop, não é apenas um fato social: é uma experiência íntima que deforma o cotidiano, que altera o estado do mundo.

No conjunto, *Paris c’est joli* e *Atlantique* mostram duas faces da diáspora africana: a violência imediata e concreta sofrida por quem chega ao Ocidente, e a violência difusa, silenciosa, mas igualmente devastadora, sofrida por quem fica. Se o primeiro expõe a desmontagem do sonho europeu pela via da humilhação, o segundo o faz pela ausência e pela dor.

Comparados, os filmes mencionados nesta constelação revelam como o cinema africano, há mais de meio século, continua a interrogar a mesma ferida. Mas altera profundamente seus modos de sentir, imaginar e narrar o deslocamento. Da crítica direta dos primeiros cineastas à elaboração mais atmosférica de obras recentes, mantém-se a preocupação em desmontar ilusões persistentes e confrontar permanências coloniais. Sobretudo, essas produções mostram a diáspora como experiência histórica e sensível, capaz de reorganizar formas, afetos e expectativas ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

NAFICY, Hamid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Retorno, captura, abertura: cosmopoéticas do comum no cinema de Paulin Soumanou Vieyra. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF**, Niterói, ano I, n. 02, 2023, p. 35-50.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Rebeca 10, v. 5, n. 2, jul-dez. 2016, p. 1-26.

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



CINEMA COMO ATO POLÍTICO

AS LUTAS DE INDEPENDÊNCIA EM ÁFRICA

CINEMA COMO ATO POLÍTICO

1966
A BATALHA DE ARGEL



Duração: 121 min.
Diretor: Gillo Pontecorvo
País: Argélia e Itália

Em uma reconstituição ficcional da revolução armada na Argélia entre 01 de novembro de 1954 e outubro de 1957, até a conflagração da independência em 1962, A batalha de Argel explora as estratégias de guerrilha da Frente de Libertação Nacional - FLN, assim como, as práticas de tortura e táticas do exército colonial francês para combater os militantes independentistas.

1972
SAMBIZANGA



Duração: 102 min.
Diretora: Sarah Maldoror
País: Angola e França

No início da guerra de independência de Angola, em 1961, um militante revolucionário, Domingos Xavier, é preso por militares portugueses, levando sua companheira, Maria, a procurá-lo pelos presídios de Luanda, enquanto o movimento de independência se organiza para ação.

2021
CABO DE GUERRA



Duração: 92 min.
Diretor: Amil Shivji
País: Tanzânia

Durante a luta de libertação contra a dominação britânica em Zanzibar, um romance proibido entre Denge e a indo-zanzibarita Yasmine, acompanha o desenrolar dos acontecimentos políticos entre a prisão, o conflito e a esperança de liberdade e união.

CINEMA COMO ATO POLÍTICO

2023
NOME



Duração: 118 min.

Diretor: Sana Na N'Hada

País: Guiné-Bissau, França, Portugal e Angola.

Em uma aldeia da Guiné Bissau, Nome vive com sua amada e mãe, até que ele decide se juntar ao movimento de libertação contra o exército colonial português, se tornando um líder. Após a guerra armada e a independência do país, o personagem passa por uma transformação e o processo político pós-colonial em Bissau apresenta suas diferentes faces.

Cinema como ato político

As lutas de independência em África

Caio Olympio da Rocha

A relação entre cinema e política talvez seja inseparável dos cinemas africanos, tendo em vista a característica do próprio fazer cinematográfico em um continente marcado historicamente pelo olhar do outro (Shohat; Stam, 2006). Entretanto, de todas as matizes que a palavra política encontra no conjunto mais amplo dos cinemas africanos, nesta constelação ela acessa seu sentido mais imediato, ou mais tradicional quando nos deparamos com a história moderna de África: as revoluções e lutas anti-coloniais de independência. Revolução e cinema, eis uma articulação que se não é fundante, participa da emergência dos cinemas africanos feitos em África (Bamba, 2008), denotando as imagens e sons como “agente de mudança radical” (Gray, 2020) entre as décadas de 1960 e 1980, que permanece na atualidade sob um campo de disputa em torno das memórias do passado e da construção de um novo presente e futuro.

É justamente na articulação do presente e do passado que essa constelação se constitui com a proposta de explorar as possíveis relações entre um conjunto de filmes divididos por: aqueles produzidos ainda no calor das guerras de independência pelos governos revolucionários e movimentos de resistência colonial nas décadas de 1960 e 1970, são eles: *A batalha de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo e *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror; e os filmes realizados atualmente, nos anos 2020, cerca de 50 anos após as independências dos países africanos, são eles *Nome* (2023), de Sana N’Hada e *Cabo de Guerra* (2021), de Amil Shivji. O interesse dessa breve apresentação não é esgotar analiticamente todas as diferenças e semelhanças entre os filmes escolhidos, mas sim, trazer uma contextualização sobre os filmes, delineando possíveis chaves de leitura comparativa entre as obras.

Dentro da constelação de filmes políticos sobre as guerras revolucionárias de independência em África, *A batalha de Argel* risca o primeiro traço deste desenho ao oferecer as bases para uma “estética da libertação” (Gray, 2020), que explora a encenação feita por atores não profissionais filmadas na própria Argel, através de uma reconstituição ficcional da guerra de independência da Argélia, entre 1954 e 1960, baseado em relatos documentais dos acontecimentos. Apesar de não ser dirigido por um argelino, o filme foi produzido e estrelado por Saadi Yacef, líder da Frente de Libertação Nacional – FLN, e financiado parcialmente pelo governo da Argélia, materializando a utilização do cinema como ferramenta revolucionária ao apresentar o ponto de vista do colonizado sobre o processo de independência.

Sambizanga, realizado aproximadamente seis anos após *A Batalha de Argel*, têm este como influência decisiva no exercício de uma estética da libertação, mas produz uma diferenciação no foco narrativo: coloca a história da prisão de um integrante do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA, Domingos Xavier, e a tentativa de Maria, sua companheira, de encontrá-lo nas prisões de Luanda, como central, sob o pano de fundo mais amplo da luta de independência. Dirigido por Sarah Maldoror, o filme explora mais atentamente a construção dos personagens principais e secundários, através de sentimentos e aspectos culturais, sem deixar de lado a reconstituição histórica da luta de independência, a qual estava ainda em processo durante a realização do filme. Assim, *Sambizanga* se mostra um marco da estética da libertação nos cinemas africanos, propondo um olhar de dentro, mais voltado às pessoas do que a totalidade dos acontecimentos propriamente ditos da guerra, como visto em *A batalha de Argel*.

Aproximadamente 50 anos depois de *Sambizanga* e de *A batalha de Argel*, *Nome* é lançado após o calor dos processos de independência na África, explorando-os através de um olhar crítico sobre o desenrolar político após a independência de Guiné Bissau. Dirigido por Sana N’Hada, da primeira geração de cineastas de Guiné Bissau, o filme reconstitui parte do processo da guerra de independência do país através do personagem Nome, que abandona sua vida em uma aldeia rural para se juntar à luta contra o exército colonial português. Assim como *Sambizanga*, *Nome* se diferencia de *A batalha de Argel* por focar na construção do personagem e sua relação na aldeia com sua mãe e amada, carregada de aspectos tradicionais da cultura de Bissau. Porém, se diferencia do primeiro, ao questionar o governo pós-colonial, do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC, no tratamento do povo e das culturas tradicionais do país.

Por fim, já em *Cabo de Guerra*, também produzido nos anos 2020, a reconstituição de parte do processo de independência da Tanzânia se faz pela valorização da memória e dos pressupostos de união entre a comunidade indiana e negra contra o colonialismo britânico, professados pela União Nacional Africana de Tanganica – TANU. Esse gesto primordial do filme se diferencia do seu contemporâneo *Nome*, justamente por buscar retornar aos valores do passado sem uma perspectiva crítica do processo político pós-colonial, o qual, *Nome* o faz, focando principalmente na corrupção em Bissau e na perda dos valores fundantes da PAIGC após o processo revolucionário. Por outro lado, *Cabo de Guerra*, se alinha a *Sambizanga* e a *Nome* por trabalhar a luta de libertação sob o prisma de personagens específicos, tendo o romance impedido entre Denge e Yasmine, como foco narrativo, mas também a *A batalha de Argel*, por reviver os valores revolucionários caros ao pan-africanismo e onda revolucionária de cunho socialista na África.

REFERÊNCIAS

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s). No singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p.215-231.

GRAY, Ros. **Cinemas of the Mozambican revolution: anti-colonialism, independence and internationalism in filmmaking, 1968-1991**. Woodbridge, Suffolk: James Currey, 2020.

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

A PALAVRA E O MUNDO

ESTRUTURAS NARRATIVAS E
SENSIBILIDADES ESTÉTICAS



A PALAVRA E O MUNDO

1981
DJÉLI, CONTO DOS DIAS ATUAIS

Duração: 90 min
Diretor: Fadika Kramo Lanciné
País: Costa do Marfim

Uma história de amor que encontra seus desafios atuais, entre assegurar a tradição e manter a linhagem dos griôs ou romper com a tradição e seguir os caminhos do coração. Fanta e Karamoko encenam e reinterpretam este romance, mostrando os desafios contemporâneos na Costa do Marfim que surgem quando dois jovens apaixonados decidem seguir o caminho do amor.

1987
YELEN (A LUZ)

Duração: 105 min
Diretor: Souleymane Cissé
País: Mali

Nesta trama, que recria um conto tradicional malinês, o jovem Niankoro irá precisar cumprir com sua jornada e travar uma batalha contra um feiticeiro. Destinado a cumprir esta missão, que o traz ensinamentos e poder. Tal jornada, pode ser entendida na trama como um rito de passagem, onde o jovem se inicia nos segredos do povo Bambara.

1996
KEITA! O LEGADO DO GRIÔ

Duração: 94 min
Diretor: Dani Kouyaté
País: Burkina Faso

A história de Sundjata Keita, o fundador do império do Mali ganha uma adaptação nessa trama, quando um griô se encarrega de transmitir tais ensinamentos a um menino e a iniciá-lo. Evidenciando a importância do resgate da ancestralidade e de suas origens, apesar dos choques geracionais e da modernização da sociedade Burquinense.

A palavra e o mundo

Estruturas narrativas e sensibilidades estéticas

Amanda Santos dos Santos

Imo Grácio Márcio

Nas tradições orais africanas a palavra falada está no cerne da origem do mundo, como um valor moral e sagrado, a palavra tem sua força mágica, mobilizadora. Para Hampaté Bâ (2010) a palavra e a tradição oral conduz o homem à totalidade onde “[...] contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana.” (p.5). Este elemento pode ser observado nas tradições mais antigas, em histórias, lendas, mitos e nos cantos dos griôs, que são os verdadeiros guardiões da tradição oral africana.

A trilogia que compõe esta constelação, de algum modo, seja por meio da oralidade inserida no audiovisual enquanto uma sensibilidade estética presente nas obras mas também como estrutura narrativa, explora os elementos de fabulação, mitologias, provérbios que estão fortemente representados nos filmes, cada um à sua maneira, mostrando a autenticidade do cinema africano em se reinventar e expressar seus próprios modos de se contar histórias, contribuindo assim para a continuidade das tradições orais e sua recriação, agora fortemente inserido no audiovisual.

Ao falar sobre a tradição oral africana no cinema, e a inserção de estruturas narrativas da oralidade, *Djéli, Conto dos dias atuais* (1981) se destaca como uma obra que tem como propósito retomar elementos das antigas tradições grióticas da Costa do Marfim, e com isso inserir o espectador a transposição dos contos aos dias atuais:

*“Escute a lenda dos griôs mandeus
Escutem a história de dois irmãos
A doação de sua própria carne,
a doação de si mesmo.”*
(Djéli, Conto dos dias atuais, 1981)

Neste sentido, o próprio filme propõe e abre possibilidades para se refletir e pensar sobre essa relação entre narrativas tradicionais e as narrativas dos dias atuais e o cinema como essa possibilidade, pois os contos ganham uma nova performance encantando o público que entra em contato com as antigas tradições grióticas, inseridas no audiovisual. Quando se pensa nas histórias que são transmitidas pela oralidade, pensamos no papel primordial dos griôs, como estes guardiões do conhecimento e contadores de histórias que receberam a missão ancestral pela sua linhagem de transmitir os conhecimentos e as sabedorias de seus ancestrais. A mitologia tem sido a estrutura narrativa que carrega em si vários destes elementos que fazem deste estilo único, autêntico e potente, conservando a capacidade de levar o ouvinte e o espectador a imergir na história narrada, e é neste sentido que a tradição oral e o cinema africano se encontram.

A obra premiada *A Luz* (1987) de Souleymane Cissé, conserva em si esses valores, pela sua capacidade de transpor a estrutura mitológica do conto malinês, da cosmovisão Bambara, reinserido agora no audiovisual. O que era apenas verbo, se torna imagens, fotografias, sons, figurinos, cenários e interpretação, ganhando cores, formas e movimentos. *A Luz* tornou-se uma dessas obras primorosas que insere o espectador na cosmovisão Bambara, permitindo que o telespectador entre em contato direto com a estrutura mitológica e sua capacidade de fabulação e imaginação ao narrar a saga do jovem Niankoro, que trava uma luta contra seu próprio pai para se livrar de um feitiço.

O terceiro elemento que compõe esta constelação se articula a partir do filme que revisita a saga de Sundjata Keita, fundador do Império do Mali, atualizando para o audiovisual uma das narrativas míticas mais importantes da África Ocidental. A obra *Keita! O legado do griô* (1996) acompanha a formação do herói desde seu nascimento profético — anunciado por adivinhos e carregado de significados espirituais — até sua ascensão como líder capaz de restaurar a ordem. Ao retratar sua infância marcada por fragilidade e silêncio, o filme recupera estruturas tradicionais da narrativa oral, na qual a potência do herói se revela lentamente, conforme ele encontra a palavra que lhe desperta e lhe dá forma. Essa construção dramatiza uma sabedoria profunda da cosmologia mandinga: a força não precede o destino, mas é convocada por ele.

A presença do griô, figura central na trama, reforça essa lógica. Como guardião da memória e mestre da palavra, o griô não apenas narra a história, mas ativa o destino de Sundjata. Sua voz, seus gestos e sua autoridade ancestral inscrevem o herói em sua linhagem e o conectam à comunidade, lembrando que identidade, para os mandinga, se fundamenta na relação entre

indivíduo e narrativa. O filme evidencia essa dinâmica ao associar momentos decisivos da vida do herói ao canto, ao conselho, ao provérbio e às formas ritualizadas da oralidade.

Durante o exílio, o filme aprofunda a ideia de que a jornada de formação é também uma jornada de escuta. Cada encontro vivido por Sundjata, com povos aliados, mestres e parentes, ativa valores expressos tradicionalmente pela oralidade: honra, reciprocidade, alianças e responsabilidade espiritual. Essa etapa funciona como rito de passagem e posiciona o herói entre mundos, aprendendo a desempenhar o papel que lhe foi profetizado.

O confronto com Soumaoro Kanté, o rei-feiticeiro, evidencia a dimensão cosmológica da narrativa. O conflito é apresentado como embate entre forças visíveis e invisíveis, expressando a realidade espiritual que estrutura muitas sociedades africanas. O sobrenatural não é apresentado como fantasia, mas como parte constitutiva do mundo. Nesse ponto, o filme se aproxima dos outros títulos da constelação, especialmente *A Luz*, ao mostrar a continuidade entre mito, espiritualidade e vida social. Ao final, a unificação do Mali reafirma que governar é manter o equilíbrio entre forças, honrar alianças e respeitar a palavra dada. Ao transpor essas epopeias para o cinema, tais obras reafirmam a oralidade como matriz de pensamento e estética, fazendo do audiovisual uma continuidade viva da tradição.

REFERÊNCIAS

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.) **História Geral da África**: Brasília: Unesco, 2010, v.1.

O TRADICIONAL E O MODERNO

EM TORNO DOS TENSIONAMENTOS E
ELOS POSSÍVEIS

O TRADICIONAL E O MODERNO

1975
KADDU BEYKAT (CARTA CAMPONESA)



Duração: 90 min.
 Diretora: Safi Faye
 País: Senegal

Nesse filme misto entre documentário e ficção, acompanhamos o dia a dia de uma comunidade senegalesa, seus atributos diários e dificuldades. No centro de tudo estão os jovens Ngor e Coumba, um casal que deseja se casar. Porém, ele não tem como conseguir o dinheiro do dote devido às secas que prejudicam suas plantações. Assim seguimos o jovem da vila até a cidade, onde pretende juntar dinheiro para ajudar os pais e se casar, mas desigualdades entre campo e cidade, a disparidade econômica e as dificuldades da nova vida logo se tornam evidentes, atrasando seus planos.

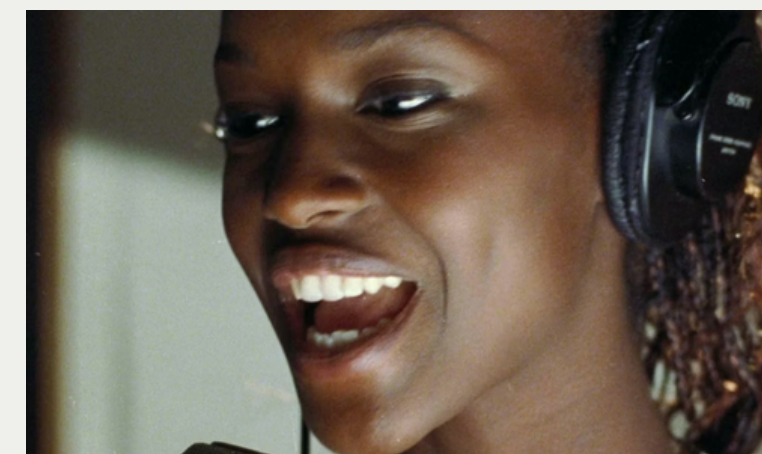
1975
MUNA MOTO



Duração: 100 min.
 Diretor: Jean-Pierre Dikongué-Pipa
 País: Camarões

Muna Moto conta a história de Ngando e Ndomé, um jovem casal apaixonado que possui planos de casamento. Esses planos começam a ruir no momento em que o tio de Ngando, chefe de sua família, se recusa a pagar o dote requerido pela família de Ndomé, por querer transformá-la na sua quinta esposa. O jovem Ngando, sem possuir condições próprias para pagar o dote, mas ainda decidido a casar-se com Ndomé, busca formas de manter o seu relacionamento.

2022
NHA FALA



Duração: 112 min.
 Diretor: Flora Gomes
 País: Guiné-Bissau

Nha Fala acompanha a jovem guineense Vita, que sai de sua cidade para morar em Paris. A garota é apaixonada por cantar, mas algo a impede. Segundo uma maldição, todas as mulheres de sua família que cantaram, morreram, ou pelo menos é isso que alega sua mãe. Porém, com o florescer de um novo relacionamento amoroso com um produtor musical decide enfrentar esse destino e, ao fazê-lo, ela encara sua mãe e as antigas crenças de sua vila, trazendo mudanças para sua família.

O TRADICIONAL E O MODERNO

2023
BANEL & ADAMA



Duração: 90 min.
Diretora: Ramata-Toulaye Sy
País: Senegal, França e Mali

Banel & Adama é um longa-metragem senegalês dirigido pela diretora franco-senegalesa Ramata-Toulaye Sy. O filme conta a história dos dois personagens-título, um casal apaixonado que vive em uma aldeia tradicional no Senegal. Porém, esse relacionamento possui um grande empecilho: a jovem Banel está prometida como noiva para outro homem.

O tradicional e o moderno

Em torno dos tensionamentos e elos possíveis

Leyzianne Silva Borges

Luisa Nunes Vieira da Silva

Desde seu início, os cinemas africanos nunca se estabeleceram apenas como entretenimento. A sétima arte nasceu no continente majoritariamente como uma forma de luta por independência, se estruturando em um ato não somente artístico, mas político, visando a descolonização e libertação desses países do estigma do colonialismo. No centro de muitas de suas narrativas existe o dilema trazido pelo elo entre tradição e modernidade, um tema bastante forte, com poder para forjar identidades.

A tradição, para os cinemas africanos, se apresenta como algo vivo, uma força que surge das estruturas das comunidades, nas histórias dos mais velhos, na oralidade e nos rituais. Entretanto, a modernidade, ao mesmo tempo que levanta o questionamento sobre sua fonte, podendo ser interpretada muitas vezes como um apagamento cultural consequência do colonialismo, também traz questões que devem ser discutidas, como por exemplo, a emancipação feminina e as liberdades individuais. Assim o cinema pode se tornar um ponto de mudança, podendo ser usado ao mesmo tempo para honrar mas também para revisar criticamente essas tradições. Claro porém, que a modernidade também traz consequências negativas: o capitalismo, a globalização desigual, os valores individualistas, tudo isso ligado à herança da colonização. Na modernidade, as cidades grandes e brilhantes, a ostentação, podem ser sempre muito sedutoras por suas promessas de mudança, mas também podem significar um afastamento doloroso de si.

Filmes como os longa-metragens *Carta Camponesa* (1975) e *Nha Fala* (2002) são potentes representações cinematográficas de como a dualidade entre modernidade e tradição se apresenta na cultura africana. De outra perspectiva, *Muna Moto* (1975) e *Banel e Adama* (2023), apresentam conflitos motivados pela resistência a aspectos tradicionais das comunidades representadas, e como essa resistência modifica as relações entre os indivíduos de um mesmo povo.

Em *Carta Camponesa*, Safi Faye cria uma obra quase etnográfica que existe entre os limites de gênero, sendo meio ficção, meio documentário, e acompanha o dia a dia de uma vila no Senegal, mas vista pelos olhos de seus moradores, tendo a própria Faye sido um deles. A utilização de atores não profissionais traz um ar de neorealismo para a obra, aspecto que contribui para tornar tudo mais vivo e sincero. A ida de Ngor à cidade, com o propósito de ajudar seus pais e juntar o dote para casar com Coumba, representa as dificuldades da vida no campo, a seca e, indiretamente, o descaso governamental. Na cidade vemos as diferenças de classe dentro do próprio povo senegalês e se impõe a questão “será que a vida no campo não seria melhor, apesar de todas as suas intempéries?”, visto que no campo existe a comunidade e o costume que sempre o amparou.

Já em *Nha Fala*, Flora Gomes destaca a necessidade de mudanças, de modernização, principalmente no que tange às crenças que regem a vida do povo. O filme aborda de forma lúdica temas como o embate entre a tradição, com suas antigas crenças, e a modernidade, representado por Vita, a protagonista do longa, e sua mãe, que a proíbe de cantar, baseada no temor a uma antiga maldição familiar, que mata todas as mulheres que ousam fazê-lo. Além dessa temática que envolve realismo fantástico e emancipação feminina, o filme fala sobre encontrar sua voz e enfrentar seu destino com uma mistura de humor, crítica social e números musicais. É uma obra que de forma leve e colorida toca em temas como patriarcado e migração e coloca a música como um ato de rebeldia. Além disso, representa a Guiné como um país otimista e cheio de vida, longe de preconceitos.

Muna Moto, por sua vez, busca emular o clássico tropo do amor proibido, ou dos amantes desafortunados, trazendo a narrativa clássica para o contexto de uma aldeia tradicional em Camarões. O filme se inicia buscando confundir o espectador a respeito das razões que norteiam as ações dos personagens. Logo voltamos no tempo e podemos ver a crescente antecipação dos personagens principais para a realização do seu sonho: ter uma vida feliz, juntos, porém, a hierarquia social presente na sua comunidade, que desprivilegia principalmente as mulheres, atrapalha seus planos. A constante frustração de Ngando chega ao seu ápice e vemos novamente o início do filme, onde por uma última vez, na frente de todos, o personagem tenta quebrar a tradição que se coloca como um obstáculo para sua felicidade, tomando uma decisão que, mais uma vez, não tem os resultados que imaginou que teria.

Obra mais recente dentre as mencionadas, o filme senegalês *Banel & Adama*, dirigido pela diretora franco-senegalesa Ramata-Toulaye Sy marca sua estreia no comando de um longa-metragem, trazendo uma visão feminina contemporânea aos hábitos tradicionais de uma comunidade de seu país. Assim como no longa *Muna Moto*, em *Banel & Adama* vemos um jovem casal que tem seu relacionamento e sentimentos ameaçados pela tradição de sua comunidade. Aqui as questões de gênero e o contexto religioso se destacam, com diálogos apresentando reflexões acerca dos diversos embates entre desejos e deveres. Além disso, o filme possui uma atmosfera mística nas entrelinhas, trazendo referências ao ciclo da natureza e à ação incontrolável do tempo. A jovem Banel, que é a personagem foco da narrativa, a qual a cineasta decide exibir com maior intensidade, se encontra sob a extrema pressão das expectativas de sua família e comunidade, vivenciando uma tensão que cresce durante todo o filme, tensão que a leva a buscar um escape, uma maneira de ser livre.

O cinema africano mostra que o tradicional e o moderno coexistem, a modernidade não precisa ser uma negação do passado, mas pode e deve revisá-lo criticamente. Assim o cinema africano defende uma modernidade que respeite o modo de vida tradicional e suas hierarquias de poderes, sem se fechar em seus velhos modos e não aceitar mudanças positivas.

REFERÊNCIAS

CLARKE, Cath. No electricity, first-time actors and 50C heat: how Ramata-Toulaye Sy shot her debut in Senegal – and premiered it at Cannes. **The Guardian**, 2024. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2024/mar/07/no-electricity-first-time-actors-and-50c-heat-how-ramata-toulaye-sy-shot-her-debut-in-senegal-and-premiered-it-at-cannes>

Perfil Safi Faye (Senegal). **Revista Crítica de Cinemas Africanos**. Disponível em: <https://cinemasafricanos.com.br/?p=19>



REINVENTAR AS CONSTELAÇÕES FÍLMICAS AFRICANAS

CONSTELAÇÃO 1

CORPOS FEMININOS E ESPAÇOS DE PODER



NHA FALA (2003)
BANEL & ADAMA (2003)
RAFFIKI (2017)
EU NÃO SOU UMA BRUXA (2017)
SUPA MODO (2018)
ATLANTIQUE (2019)

YELEN (1987)
SELBÉ ET TANT D'AUTRES (1983)
DJÉLI (1981)
MUNA MOTO (1975)
SAMBIZANGA (1972)
CEDDO (1967)

A BATALHA DE ARGEL (1966)
LA NOIRE DE... (1966)

CONSTELAÇÃO 2

JORNADAS E (DES)ENCONTROS DIASPÓRICOS



ATLANTIQUE (2019)
KEITA! O LEGADO DO GRIÔ (1996)
YELEN (1987)
PARIS C'EST JOLI (1974)
SAMBIZANGA (1972)
LA NOIRE DE... (1966)

CEDDO (1967)
AFRIQUE SUR SEINE (1955)

CONSTELAÇÃO 3

CINEMA COMQ ATO POLÍTICO



NOME (2023)
CABO DE GUERRA (2021)
ATLANTIQUE (2019)
SUPA MODO (2018)
RAFFIKI (2017)
SELBÉ ET TANT D'AUTRES (1983)

KADDU BEYKAT (1975)
SAMBIZANGA (1972)
CEDDO (1967)
A BATALHA DE ARGEL (1966)
LA NOIRE DE... (1966)
AFRIQUE SUR SEINE (1955)

CONSTELAÇÃO 4

A PALAVRA E O MUNDO



NOME (2023)
EU NÃO SOU UMA BRUXA (2017)
NHA FALA (2003)
KEITA! O LEGADO DO GRIÔ (1996)
YEELLEN (1987)
DJÉLI (1981)

KADDU BEYKAT (1975)
MUNA MOTO (1975)

CONSTELAÇÃO 5

O TRADICIONAL E O MODERNO



CABO DE GUERRA (2021)
ATLANTIQUE (2019)
EU NÃO SOU UMA BRUXA (2017)
RAFFIKI (2017)
BANEL & ADAMA (2003)
NHA FALA (2003)

KEITA! O LEGADO DO GRIÔ (1996)
SELBÉ ET TANT D'AUTRES (1983)
DJÉLI (1981)
MUNA MOTO (1975)
KADDU BEYKAT (1975)
PARIS C'EST JOLI (1974)

SAMBIZANGA (1972)
CEDDO (1967)
LA NOIRE DE... (1966)
AFRIQUE SUR SEINE (1955)

(RE)CONSTELAÇÃO 1

JORNADAS E (DES)ENCONTROS DIASPÓRICOS

PARIS C'EST JOLI (1974)

AFRIQUE SUR SEINE (1955)

LA NOIRE DE... (1966)
ATLANTIQUE (2019)

KEITA! O LEGADO DO GRIÔ (1996)

SUPA MODO (2018)

A PALAVRA E O MUNDO

CEDDO (1967)

YEELLEN (1987)

SAMBIZANGÁ (1972)

DJÉLI (1981)

CINEMA COMO ATO POLÍTICO

CORPOS FEMININOS E ESPAÇOS DE PODER

A BATALHA DE ARGEL (1966)

SELBÉ ET TANT D'AUTRES (1983)
RAFFIKI (2017)

MUNA MOTO (1975)
EU NÃO SOU UMA BRUXA (2017)

CABO DE GUERRA (2021)

KADDU BEYKAT (1975)

MUNA MOTO (1975) NHA FALA (2003)

NOME (2023)

O TRADICIONAL E O MODERNO

BANEL & ADAMA (2003)

(RE)CONSTELAÇÃO 2

CABO DE GUERRA (2021)

SELBÉ ET TANT D'AUTRES (1983)
RAFIKI (2017)

SUPÁ MODO (2018)
A BATALHA DE ARGEL (1966)

BANEL & ADAMA (2003)

AFRIQUE SUR SEINE (1955)

CEDDO (1967)
LA NOIRE DE... (1966)
ATLANTIQUE (2019)
SAMBIZANGA (1972)

PARIS C'EST JOLI (1974)

KADDU BEYKAT (1975)

MUNA MOTO (1975)
EU NÃO SOU UMA BRUXA (2017)
DJÉLI (1981)
NHA FALA (2003)

YEELLEN (1987)

NOME (2023)

KEITA! O LEGADO DO GRIÔ (1996)

CORPOS FEMININOS E ESPAÇOS DE PODER

JORNADAS E (DES)ENCONTROS DIASPÓRICOS

A PALAVRA E O MUNDO

CINEMA COMO ATO POLÍTICO

O TRADICIONAL E O MODERNO

(Re)Inventar as constelações fílmicas africanas

Percursos possíveis

Bruno Novelino Vittoretto

Após uma breve incursão neste amplo e diverso conjunto de filmes da África, as páginas que abrem esta seção apresentam uma pequena síntese do caminho percorrido, ao incluir uma listagem de todas as constelações e os respectivos filmes a elas associados. Mas, para além da síntese, propõe-se um exercício de abertura que a leitura da cinematografia do continente pode proporcionar, tendo em vista tudo o que foi devidamente adaptado na imagem das constelações fílmicas. Trata-se de olhar para o conjunto das obras selecionadas, e mais do que isso, pensar na forma como elas podem ser reconfiguradas a partir dos distintos ângulos de visão aplicados a elas. A possibilidade de dispor de outras imagens que as obras fílmicas selecionadas permitem é um elemento que demonstra e reafirma a riqueza do material que temos em mãos.

É por isso que finalizamos este catálogo com uma operação simples de reaproximação dos filmes usando as mesmas categorias adotadas ao longo de todos os textos, materializada nas imagens da (Re)Constelação 1 e da (Re)Constelação 2. A proposta de uma experimentação em re-constelar as constelações, que pode se apresentar como aparentemente infinita, dialoga de modo direto e complementar com uma metodologia de estudo dos cinemas comparados e o desejo de reinventar os filmes africanos, expressados nas páginas iniciais da presente publicação. Um primeiro esforço para a consolidação dessa dupla tarefa pode ser iniciado com a leitura das quatro imagens anteriores a partir de um exercício comparativo quantificável e livre na forma de associar e/ou citar os filmes em cada caso a ser exemplificado.

A respeito das imagens das duas (re)constelações, optou-se por dispor os filmes a partir das características originalmente definidas por categoria, sendo que uns se aproximam mais de outros de acordo com as cores escolhidas em cada etiqueta. A inclusão de linhas que pudessem ligar uma obra à outra, tal como em uma imagem convencional de uma constelação, não foi realizada por parâmetros estéticos e por entender que as conexões entre os filmes ultrapassam um caminho retilíneo entre eles, optando pelo critério de aproximação dos títulos como a melhor representação das possibilidades de associação possível nas figuras.

A categoria que conclui o material, denominada *Constelação 5. O tradicional e o moderno* (em

vermelho), apresentou o maior número de filmes mencionados, dezesseis dos vinte selecionados. Não somente em termos absolutos, mas também em relação aos quatro filmes que foram escolhidos para representar o tema, trata-se do elemento mais recorrente no catálogo. Talvez seja porque a primeira geração de filmes africanos frequentemente utilizou do recurso de embates como cidade-aldeia ou magia-ciência em suas estruturas narrativas.

Longe de serem formas maniqueístas de representação da África, a prática de construção do tradicional-moderno (sem necessariamente cristalizar a antítese da expressão “tradicional versus moderno”) perpassou as primeiras experiências realizadas por cineastas locais, se apresentando também em contextos mais atuais, à exemplo do filme *Banel & Adama* (2003).

Em seguida, a *Constelação 1. Corpos femininos e espaços de poder* contou com uma seleção de seis obras, a maior de todas elas. Mesmo com um número sensivelmente superior à seleção das outras constelações, é interessante apontar a temática presente na discussão que abre o catálogo, pois esta etiquetagem (em amarelo) esteve presente em quatorze dos vinte filmes listados. Um caminho possível seria entender a inserção da figura da mulher como responsável pela direção (sete filmes selecionados), desde o pioneirismo de nomes como Safi Faye (*Kaddu Beykat*, 1975 e *Selbé et tant d'autres*, 1983) ou Sarah Maldoror (*Sambizanga*, 1972), às realizações de cineastas contemporâneas como Mati Diop (*Atlantique*, 2019); ou ainda destacar a presença de abordagens e conflitos em torno das mulheres consideradas como marcas em alguns diretores, a exemplo de Flora Gomes e Fadika Kramo Lanciné, com seus *Nha Fala* (2003) e *Djéli, conto dos dias atuais* (1981), respectivamente.

A etiqueta em verde, referente a *Constelação 2. Jornadas e (des)encontros diaspóricos* e a *Constelação 5. A palavra e o mundo* (em rosa), tiveram um número mais reduzido de citações, ambas com oito recorrências. No primeiro caso, os deslocamentos emergiram como uma das marcas principais dos cinemas africanos de meados do século XX, associados às trajetórias de desterro que os(as) primeiros(as) realizadores(as) experimentaram em suas vidas pessoais. Com ênfase na condição estrangeira, destacam-se filmes como *Paris c'est joli* (1974). Já a oralidade, está presente seja nos filmes grióticos ou mesmo na marca da palavra falada como expressão fundamental das culturas que trazem histórias como as de *Yeelen* (A luz, 1987), mas também em outras experiências do registro cinematográfico, o caso do filme que transita entre a aldeia e a cidade, em *Kaddu Beykat* (1975).

Em um local intermediário, exatamente entre os dois conjuntos das constelações mais e menos volumosas, surge a *Constelação 3. Cinema como ato político*. Tratam-se, originalmente, dos filmes de revolução, calcados em narrar histórias relacionadas às lutas de emancipação do continente africano contra o colonialismo. A maneira de olhar para as questões políticas também inclui algumas narrativas que vão para além das insurgências

mediante as estruturas de poder instituídas pela colonialidade, pois abarcam outras formas de contestação da condição da repressão/opressão. No primeiro caso, destaca-se o filme *Cabo de Guerra* (2021), enquanto que no segundo, em *Supa Modo* (2018), temos a oportunidade de conhecer uma narrativa não convencional no campo do político/politização.

Fora o exercício quantitativo, também é possível transitar de outras maneiras pelos filmes e constelações. *Ceddo* (1967), *La noire de...* (1966), *Atlantique* (2019) e *Sambizanga* (1972), pertencentes a três constelações diferentes, aparecem como pólos catalisadores da maioria das questões abordadas entre os filmes mais antigos e os mais recentes. De um lado, carregam uma interseção com boa parte das obras listadas, exatamente por terem sido enquadrados em um número superior de constelações; e por outro, por apresentarem o mesmo recorte de categorias atribuídas a elas. É também o caso de *Muna Moto* (1975), *Eu não sou uma bruxa* (2017), *Djéli* (1981) e *Nha Fala* (2003), que juntos, compõem três constelações em comum, como se formassem uma nova constelação e pudessem ser entendidos, em que pesem suas diferenças, como portadores das mesmas características. Enquanto doze obras foram consteladas de maneira idêntica, recebendo a mesma etiquetagem, oito filmes se destacaram isoladamente. O registro único de constelações ficou para títulos como *Nome* (2023) e *Afrique sur Seine* (1955).

Exercícios de leituras como estes não se esgotam, na medida que o(a) leitor(a) tenha interesse em olhar para as figuras e visitar todo o material do catálogo. Assim, poderá reconstelar e criar suas próprias invenções sobre o conjunto dos filmes assistidos e/ou de seu interesse. Com a ajuda deste material, convidamos todas as pessoas a criarem suas próprias referências sobre os cinemas africanos!

REFERÊNCIAS

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.35-58, v. 1.

LIMA, Morgana Gama de. **Griots Modernos**: por uma Compreensão do Uso de Alegorias como Recurso Retórico em Filmes Africanos. Tese (Doutorado). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38580>. Acesso em 20 ago. 2025.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 45, p. 153–165, 2020.

_____. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

