

## CINEMA AFRICANO, UTOPIA E POLÍTICA: A TOMADA DE PALAVRA EM BAMAKO, DE ABDERRAHMANE SISSAKO

### AFRICAN CINEMA, UTOPIA AND POLITICS: THE CAPTURE OF SPEECH IN BAMAKO, A FILM BY ABDERRAHMANE SISSAKO

Amaranta César<sup>1</sup>

#### RESUMO

O presente artigo analisa a construção da utopia em *Bamako* (2006), filme do realizador mauritâno Abderrahmane Sissako. Investigamos o singular dispositivo forjado neste que é o seu quarto longa-metragem, através do qual o cinema assume a tarefa de transfigurar o espaço de fala ocupado pela África no imaginário contemporâneo, reescrevendo o presente e inventando um futuro. Primeiramente, trata-se de descrever, à luz do conceito de *utopia*, o dispositivo fílmico. Em seguida, tentamos compreender o tipo de engajamento que está em jogo no filme e o efeito político de seus elementos essenciais, a saber o espaço e a fala, que se revela como uma *tomada de palavra*.

#### ABSTRACT

This article will examine the construction of utopia in Abderrahmane Sissako's *Bamako* (2006). In this film, the filmmaker uses a particular cinematographic *dispositif* which allows him to rewrite the present and, by doing so, to invent the future through the transfiguration of speech and power. In order to demonstrate this hypothesis, the analysis will be lead in two movements. First, we'll describe the cinematographic *dispositif* in the light of utopia. Then we'll discuss the political effect of its essential elements, namely space and acts of speech, and the kind of political commitment that is at stake in the film.

Espécie de “imaginação constituinte”, a utopia é, nas palavras de Paul Ricoeur, “o projeto imaginário de uma outra sociedade, de uma outra realidade”, e, como tal, não se define pelo conteúdo de uma narrativa ou discurso, que pode ter sentidos diversos e mesmo opostos, mas pela operação da imaginação que desencadeia. Na tarefa de analisar uma narrativa utópica, “a ideia-núcleo deve ser a de *lugar nenhum* que está implicada na própria palavra”, segundo Ricoeur. Para ele, “é a partir dessa estranha ex-

1 Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III. amaranta.cesar@gmail.com. SALVADOR, Brasil.

tratratorialidade espacial - este não-lugar, no sentido próprio do termo - que um olhar novo pode ser lançado sobre nossa realidade”, que o campo do possível se abre para além do real, de onde brotam maneiras outras de viver (RICOEUR, 2007, pp. 379, 380).

Nesse sentido, para compreender a construção da *utopia* em *Bamako* (de Abderrahmane Sissako, 2006) será necessário analisar, antes de tudo, o seu “salto espacial”, ou seja, a maneira como a composição do espaço fílmico opera uma abertura no “campo do possível” capaz de forjar um olhar novo sobre o mundo. *Bamako* é o quarto filme de longa-metragem de Abderrahmane Sissako, cineasta nascido na Mauritânia, criado no Mali e radicado na França, para quem o cinema constitui um dispositivo através do qual ele experimenta e performa deslocamentos. Os movimentos que o colocaram na condição de migrante foram motivados pelo fazer cinematográfico: foi para estudar no VGIK, instituto cinematográfico estatal russo, que aos 22 anos ele deixou o Mali para ir a Moscou, e, atualmente, é em Paris que ele mantém sua produtora de filmes. E se o cinema foi o pretexto para que Abderrahmane viesse a circular pelo mundo e se tornasse um nômade, seus filmes invariavelmente incorporam seus deslocamentos, e, mais do que isso, provocam, motivam e viabilizam novos trânsitos<sup>1</sup>. Na origem de *Bamako* está o regresso ao pátio da casa do pai do realizador, na capital do Mali: o filme é incitado por um retorno não apenas ao lugar material de reunião familiar, mas ao espaço de fala onde o realizador iniciou-se nos debates políticos. É esse movimento de regresso ao interior do círculo familiar, ao universo íntimo, invisível e ordinário de uma casa popular africana que constitui o “salto espacial” desse filme. Trata-se de uma reconexão com a terra original que, em certo sentido, diz respeito a uma operação de intensa territorialidade. No entanto, a singularidade e o vigor estético de *Bamako* - e o que constitui, aí, a “extratratorialidade espacial” capaz de abrir o campo do possível para além do real - devem-se ao cruzamento entre a localidade de um lar africano e a globalidade de um tribunal onde são julgadas as mais altas instâncias do poder transnacional - o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial.

De uma originalidade provocadora, o tema do filme de Abderrahmane Sissako - a ação civil pública impetrada pela população do Mali contra o FMI e o Banco Mundial - é, em si, responsável pela sua reputação política ao redor do mundo. Mas é o *dispositivo* (COMOLLI, 2008) criado pelo realizador para desenvolver tal argumento que lhe confere seu vigor estético e utópico. Para julgar as grandes instâncias transnacionais, o tribunal é montado no pátio aberto de uma casa popular, como a de seu pai, em Bamako, onde

Sissako se iniciou politicamente presenciando infundáveis discussões. As audiências, conduzidas por reais advogados, magistrados e testemunhas, autores, eles mesmos, dos discursos e depoimentos proferidos no julgamento, acontecem neste quadrilátero onde se desenrola a vida cotidiana de um clã africano. As micro-narrativas protagonizadas pelos personagens ficcionais que habitam as casas no entorno do pátio atravessam as sessões do julgamento compostas por depoimentos documentais. Trata-se pois de um cruzamento de diversas camadas, a começar pelo atravessamento espacial, como se observa em uma das primeiras sequências do filme em que a cantora Mélé, personagem principal do fluido enredo ficcional, sob o olhar paciente do juiz, desfila lentamente de um lado a outro do pátio/tribunal até alcançar um dos homens presentes e virar-lhe as costas para que ele abotoe seu vestido. Indiferente ao protocolo jurídico, que, por sua vez, é respeitado com rigor pelo magistrado, a cantora e os outros moradores, incluindo seu marido Chaka, continuam a levar suas vidas enquanto se decide o futuro do Banco Mundial, do FMI e da África. A narrativa fragmentada de um casal em crise, Mélé e Chaka, que tentam com muitas dificuldades criar uma filha, desenrola-se sem ser afetada pelo insólito tribunal (*cour*, em francês, no sentido judicial) implantado no pátio (*cour*, também francês, no sentido predial). Assim, pela fusão, Sissako faz rimar esses dois espaços de regimes tão distintos para nos mostrar que as decisões das mais poderosas instituições econômicas globais estão implicadas à vida mais ordinária do continente mais subalternizado (SPIVAK, 2012) do planeta, ao mesmo tempo em que nos faz notar como a vida resiste ou ignora, com indiferença ou desconfiança, as disputas burocráticas, os embates em torno do poder. De todo modo, é esta combinação de longas sequências de testemunhos, defesas e contestações -compostas através de uma abordagem documental- com fragmentos narrativos ficcionais que é responsável pela fusão espacial que constitui o dispositivo fílmico e que pode ser interpretada como a invenção de um *não-lugar*.

Ancorar este tribunal na vida ordinária de um clã africano é uma maneira não apenas de atribuir o peso do real aos discursos proferidos mas de destituir os limites políticos dos espaços. As falas e as histórias que atravessam a *cour* - nos dois sentidos do termo na língua oficial do julgamento e da diplomacia - curto-circuitam as fronteiras entre a vida íntima e a política, mas também entre a África e o Ocidente, entre o Norte e o Sul, tornado explícita e material a defesa da ideia segundo a qual o global e o local são inextrincáveis.

É preciso notar que a imbricação entre o global e o local não é resultado, no filme, apenas de uma operação espacial mas é também engendradora pela capacidade ofertada pelo dispositivo fílmico de transformar o *local* (BHABHA, 2004) de onde se fala e se narra a África. Situar este tribunal neste pátio pode ser compreendido como um gesto de reafirmação da *autorrepresentação* como aspecto estético e político fundamental - afirmação que marca o cinema africano desde o seu surgimento<sup>2</sup> e que faz eco à defesa dos teóricos do pós-colonialismo a respeito da necessidade de transformação dos *locais de enunciação* para a superação de posições de autoridade colonial (BHABHA, 2007, p. 334). Na medida em que são colocados no mesmo espaço, em uma mesma cena, advogados brancos e negros, europeus e africanos, representantes do interesses da comunidade tradicional e do capitalismo transnacional, mulheres donas de casa, homens desempregados, doentes, cerimônia de casamento, funeral e crianças que brincam, Sissako sublinha, mais do que o interesse, a necessidade de deslocar o debate sobre a África.

Com efeito, a força do disposto de *Bamako* consiste na sua capacidade de forçar os limites da realidade, de alargar o campo do possível, através da invenção de um lugar (ou *não-lugar*) que é um *lugar de fala*, contra um silenciamento sistemático. A operação que dá lugar a uma narrativa *utópica*, no caso deste filme, deve-se a uma composição espacial cuja finalidade é a restituição de um *lugar de enunciação*. Ora, *Bamako* é um filme sobre a fala - o ato e o lugar de fala. “Fala-se muito da África mas ela fala muito pouco de si mesma”, afirma Sissako<sup>3</sup>. Esta constatação de base produz a diferença do peso que as falas e discursos assumem no julgamento encenado: se em todos os filmes de processo a palavra é uma arma estratégica, em *Bamako*, essa afirmação ganha uma dimensão política, porque o processo é a ocasião para uma *tomada de palavra* - tal como a concebeu Michel De Certeau, quer dizer, como a organização política de uma minoria para fundar suas próprias representações, sua autonomia política, e, através delas, uma *identidade cultural*. A *tomada de palavra* constitui, para De Certeau, uma *tática* que se articula em “*lugares de fala*” que contestam acepções silenciosas (CERTEAU, 1994).

No filme de Abderrahmane Sissako, é pelas falas - os discursos das testemunhas, dos defensores e promotores que sobem à tribuna - que um *tomada de posição* se afirma para contestar o imaginário mediático atual e mítico colonial, fazendo erigir “uma África não apenas de guerra e fome, mas também uma África que é consciente do que lhe acontece”.<sup>4</sup> Trata-se, assim, do direito de falar em seu próprio nome. Mas é preciso

notar que a questão não é simplesmente de saber “quem fala”, mas de abrir espaço para uma fala que corresponde a uma *tomada de posição* coletiva, como se demonstra na discussão entre o advogado africano que defende o FMI e o Banco Mundial e a grande matriarca que tinge seus tecidos no pátio, nas bordas do tribunal. Espantada ao escutar a maneira como o advogado conterrâneo defende os interesses das instituições transnacionais com argumentos neocoloniais, ela deixa de lado seus tecidos para, como se diz, dar uma lição no jovem: “Olhe só para você. Você nunca será como eles. E você os defende? Você nunca será como eles, nunca. E, para a gente, você está perdido. Você está perdido.” Estas palavras, ouvidas silenciosamente pelo advogado africano a serviço do capitalismo global, parece explicitar a argumentação de De Certeau segundo a qual tomar a palavra é um ato que se articula “ao controle que cada grupo tenta manter sobre seus delegados ou suas representações” (CERTEAU, 1994, p.62). Com efeito, é o que se nota nas sequências de depoimentos durante o processo encenado.

Os diversos depoimentos que se sucedem tratam de assuntos fundamentais ao debate político contemporâneo, temas que afetam, cada vez mais democraticamente, os países do Norte e do Sul: além da questão principal, ou seja, as draconianas medidas de reajustamento estrutural impostas aos países devedores pelas duas instituições que ocupam o banco dos réus, trata-se também da gestão global dos recursos naturais, das políticas transnacionais de gestão das crises financeiras, dos deslocamentos dos pobres pelo mundo, da democracia contemporânea. Qualquer que seja o assunto abordado pelos testemunhos, trata-se principalmente do exercício da *tomada de palavra*, como se pode observar nos fragmentos seguintes:

“Essa grande corrente de informação que nós recebemos deles mas que eles não recebem de nós anula a nossa tentativa de viver como realmente somos. Pois nós já somos violados até mesmo em nossa imaginação. E violando o imaginário, com a consciência que me resta e que tenho de mim mesmo, eles vêm me dizer que o negro é preguiçoso, que ele não pode se desenvolver de maneira autônoma. Mas esse negro que vocês estão assassinando com seus mecanismos econômicos e financeiros criou os fundamentos de sua economia. Esse negro garantiu o seu desenvolvimento”. Georges Keita, professor e escritor.

“Eu quero falar contra a idéia de que a principal característica da África é que ela é vítima da sua pobreza. A África é vítima de sua riqueza”. (...)

(...)“O mundo é aberto aos brancos e não aos negros”. Aminata Dramane Traoré, escritora e ex-Ministra da Cultura do Mali.

“Vamos pensar um pouco sobre os argumentos do Banco Mundial: deve haver alguma maldição sobre a África. É essa a insuportável imagem que a Europa reflete da África. A África estaria condenada: a pobreza seria tão natural quanto o genocídio tropical, a escravidão e o neocolonialismo. E essa espécie de fatalidade é encontrada também na certeza de que o africano é sempre ignorante. (...) Os africanos não sabem nada da complexidade do mundo. E já que não sabem nada eles podem deslegitimar todo espírito crítico, esse espírito crítico que foi bravamente expresso aqui”, William Bourdon, advogado francês, que, no filme, representa a sociedade civil do Mali.

Os extratos de depoimentos supracitados exprimem a gradação das vozes que são orquestradas no filme de modo emocionante. Evidentemente, não se trata de uma composição apoiada em recursos dramáticos e a emoção não é provocada também por manobras retóricas, trata-se mesmo de uma espécie singular de catarse, algo como uma desforra, que se produz pelo simples ato de falar, ou melhor, de desafiar, pela fala, a subalternidade (SPIVAK, 2012), o silenciamento imposto. Cada testemunho é, antes de tudo, um ato de subversão do silêncio. A força dramática do filme se depreende da potência política da confrontação gradativa a esse silêncio que assombra o tribunal e pesa como o fracasso eminente, anunciado e esperado. Duas sequências, o explicitam bem. Na primeira, Samba Diakité, o professor desempregado, vem à tribuna na sua hora de depor e ali permanece de pé, em um silêncio eloquente. A segunda sequência é um diálogo entre dois personagens ficcionais, o repórter que acompanha o julgamento e Chaka, o homem desempregado que sucumbe a uma depressão enquanto vê seu casamento se desfazer e o processo se desenrolar. “No outro dia, você me dizia que o maior prejuízo da política de ajuste estrutural é a destruição do tecido social. Toda esta parte foi apagada. Você pode repeti-la?”, pergunta o repórter, com seu gravador analógico. “Ninguém vai escutar isso. Não perca seu tempo”, responde Chaka, que vai sendo progressivamente consumido pelo silêncio até o fim trágico, o suicídio.

É emblemático, ainda, o problema colocado, no começo do filme, por Zegué Bamba, um velho aldeão. Zegué Bamba é o primeiro personagem que se dirige à tribuna. Ele começa a falar, em bambara, sem respeitar os protocolos do tribunal até que é interrompido pelo juiz que lhe pede para se retirar do púlpito e esperar, sentado no público, sua vez de depor. Então, com a mediação do tradutor que traz e leva as palavras entre francês e bambara, Zegué Bamba responde: “A fala é qualquer coisa. Quando você a tem no seu coração ela te pega. Se você não a faz sair, ela te faz mal. Minha fala não ficará em mim”. O filme de Abderrahmane Sissako parece existir justamente porque se crê na necessidade de fazer esta fala sair, ser lançada para fora, desocupar os corações tribais, aldeões. Esta negação que marca o começo do processo atravessa todos os depoimen-

tos, as defesas e os ataques e se reforça a cada vez que vemos, entre as falas, o contra-plano, em *close*, do velho Bamba, sentado, calado, aguardo a sua vez, a sua hora, que, como diz Matraga, “há de chegar”. E chega: finalmente, quando todos foram escutados, Zegué Bamba levanta-se e retoma a palavra que lhe fora tirada. Ele entoia um canto em *sénoufo*<sup>5</sup> que, sem tradução, ressoa no pátio/tribunal como uma mensagem ancestral, intraduzível mas (ou justamente por isso) compreendida por todos. Anunciado e negado, este depoimento afirma a dimensão política da cultura local e da tradição, sempre ameaçada de desaparecer mas que, como vagalume, resiste em lampejos fulgurantes (DIDI-HUBERMAN, 2011)<sup>6</sup>. Através de Zegué Bamba, talvez o personagem mais vigoroso do filme, Abderrahmane Sissako demonstra, finalmente, que o essencial é reconhecer a potência política da fala enquanto um ato. O dispositivo fílmico coloca em cena atos de fala que se constituem como um “enunciado coletivo”, como notou DELEUZE, em *L’image-temps* (1990, p. 289), no que concerne o cinema de Ousmane Sembène.

Retomando a declaração de Serge Daney, para quem o cinema africano não é um cinema que dança, com gostaria o Ocidente, mas um cinema que fala, Deleuze afirma que é enquanto um cinema do « ato de palavra », que a cinematografia africana escapa tanto da ficção mitificadora quanto da etnologia, ambas apanágio do colonizador. Para Deleuze, o “ato de palavra” tem o valor de um “enunciado coletivo” e é através dele que o cinema inventa um povo: “o povo que falta” (DELEUZE, 1990, p.189). O único realizador africano que Deleuze mencionou é, na verdade, Ousmane Sembène, escritor e cineasta senegalês, conhecido como o “mais velho dos anciãos”, que aparece como exemplo da posição do cineasta do “Terceiro Mundo” descrita: “o autor de cinema encontra-se diante de um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado pelas histórias vindas de fora, mas também colonizado por seus próprios mitos vindos das entidades impessoais a serviço do colonizador” (DELEUZE, 1990, p.288). Com efeito, é possível identificar na filmografia de Sembène um triplo investimento: contra a barbárie colonial, contra a assimilação e o imaginário neocolonial e contra as ditas “tradições ruins”. Sembène engajou-se na refiguração do passado colonial e na refundação da identidade nacional pós-colonial, um movimento que Deleuze chamou de “invenção de um povo”.

Quanto a *Bamako*, o filme não nos apresenta um “povo em falta” mas inventa as condições para que uma comunidade falante e pensante possa atravessar e reorganizar espaços que lhe foram negados. Através da invenção de um espaço fílmico utópico, Sissako

constrói um lugar de confrontação com o poder hegemônico que oferece as condições para que os corpos desses personagens se invistam, criativamente, de autonomia política, para além de uma realidade representável. Pode-se notar, assim, que a força do filme reside na sua dimensão performativa - como afirma André BRASIL (2011) a respeito de um conjunto importante de filmes brasileiros contemporâneos. Segundo Judith Butler, a performatividade corresponde a uma prática discursiva que cria aquilo que ela nomeia (BUTLER, 1993). Em *Bamako*, o dispositivo fílmico engendra uma realidade que não é prévia ao filme, mas que passa a existir, não apenas *para* o filme, mas *pelo* filme, com ele, além dele.

Se os personagens de *Bamako* tomam parte no debate mundial e afirmam sua existência política, isto se dá graças a um dispositivo fílmico, que corresponde perfeitamente à afirmação de Jacques Rancière segundo a qual “a política do cinema se faz na relação entre o princípio “documental” de observação dos corpos autônomos e o princípio ficcional dos espaços (RANCIÈRE, 2010, p 145)”. Segundo Rancière, as histórias dos espaços podem nos ajudar a “imaginar não as formas de uma arte posta adequadamente a serviço de fins políticos, mas formas políticas reinventadas a partir das múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem” (2010, p. 145). Esta definição parece se aplicar com muita justeza a *Bamako*. Sissako chega a uma formulação política que se erige com sua escritura fílmica, por isso, seu filme parece juntar em si os dois significados da palavra política que, para Rancière, o cinema evoca:

Não existe política do cinema. Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra « política » pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular : a política como aquilo de que trata um filme - a história ou um movimento de conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou injustiça - e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou ampliar o espaço, de fazer coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora (2010, p.121).

Para Sissako, em *Bamako*, o cinema não se apresenta apenas como um meio de representação de uma posição política prévia, ou de exposição de uma situação de injustiça e sofrimentos que é anterior ao filme, mais do que isso, ele é uma operação artística capaz de performar, enquanto uma estratégia a um só tempo estética e política, um outro lugar no e para o mundo, ou, simplesmente, um outro mundo.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K.. *Les lieux de la culture*. Paris: Payot, 2007.
- BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris; Montréal: L'Harmattan, 1996.
- BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. In : XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.
- CERTEAU, Michel De. *La prise de parole et autres écrits politique*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Limage-Temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- HENNEBELLE, Guy (dir.). *Cinemas africains, une oasis dans le desert?*. Paris: Corlet-Télérama, 2003.
- RANCIERE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro : Contraponto, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Anthologie*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- RUELLE, Catherine (dir.). *Afriques 50 : singularités d'un cinéma pluriel*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 2005.
- SISSAKO, Abderrahmane. « Entrevue avec Abderrahmane Sissako ». Par Marie-Eve Fortin. Mercredi 26 décembre. 2007. In:<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article298>
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2012.

### Filmografia:

*Bamako*, de Abderrahmane Sissako, France, Mali, États Unis, 2006, 115', ficção, video, cor, Francês e Bambara, legendas em francês.

## NOTAS

- 1 Todos os filmes de Abderrahmane Sissako abordam deslocamentos, inspirados na sua própria vida, entre a África e a Europa. Em *Rostov-Luanda* (1998), um documentário de busca, Sissako desloca-se entre Rússia e Angola seguindo as pistas de um colega do curso de cinema desaparecido na guerra civil. Em *A vida sobre a terra* (1998), seu primeiro longa-metragem, a pretexto de fazer um filme sobre a passagem para o ano 2000 da perspectiva africana, Sissako parte à Sokolo, uma pequena aldeia no Mali, onde vive seu pai. *Heremakono, esperando a felicidade* (2002) narra a história de um jovem que espera em uma pequena aldeia da Mauritânia, entre o mar e o deserto, a partida para a Europa.
- 2 Normalmente abordados pelo viés da etnologia - que, segundo Sembene, os olhava “como insetos” (apud

RUELLE, 2005, p.81) -, os africanos compuseram a alteridade do ocidente, conformaram, como afirma Olivier Barlet, o cenário dos resíduos de uma temporalidade e de um modo de vida em vias de extinção, o contra-campo, enfim, da modernidade, de uma história que parecia avançar apesar deles (BARLET, 1996). O próprio Jean Rouch, o mais profícuo dos cineastas etnólogos dedicados a filmar a África, em 1962, num inventário feito sobre o cinema realizado no continente durante o período colonial, reconhece os limites do ponto-de-vista exógeno, acenando para a necessidade da fundação de uma perspectiva cinematográfica propriamente africana: “o que quer que façamos nós não seremos nunca africanos e os filmes que realizaremos serão sempre filmes africanos realizados por estrangeiros” (apud RUELLE, 2005, p.77). Com efeito, o cinema africano nasce marcado pela necessidade de construção e de afirmação de *autorrepresentações*, o que significaria a reconquista e a descolonização das imagens da África, entendidas como essenciais para a consolidação das novas nações independentes. Nesse sentido, num primeiro momento, a re-escritura da História colonial, bem como a superação da imagem de alteridade do ocidente moderno, constituem-se como programas essenciais. E, embora o contexto político tenha se reconfigurado no continente, com a instituição de novas formas de dominação, dependência e resistência, bem como de novos flancos de disputas, não mais nacionais mas transnacionais, ainda é possível afirmar que a cinematografia africana continua fortemente marcada pelo desejo dos cineastas africanos de tomar parte na construção das imagens de si mesmos, e de, assim, alterar a decupagem dos tempos e espaços visíveis da África.

- 3 SISSAKO, Abderrahmane. “Entrevue avec Abderrahmane Sissako”. Disponível em : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article298>, último acesso, 26 de dezembro de 2007.
- 4 *Ibid.*
- 5 Grupo de línguas faladas no Mali, Burkina Faso, Gana e Costa do Marfim.
- 6 A metáfora do vagalume é utilizada por Georges Didi-Huberman para renovar o conceito de “resistência” aplicado as imagens contemporâneas (2011).

Artigo recebido: 01 de outubro de 2013

Artigo aceito: 12 de novembro de 2013