



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)Igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

O retorno aventureiro ao cinema do Níger pelo olhar de Moustapha Alassane

Cristina dos Santos Ferreira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN

Orientadora: Profa. Dra. Lisabete Coradini

cris29ferreira@gmail.com

A trajetória de Moustapha Alassane no cinema teve início em 1962, quando produziu seu primeiro filme sobre os Djerma¹. “Auoré” conta a história de um casal deste grupo étnico do Níger e tem duração de 30 minutos. Em seguida, o cineasta produziu alguns curtas-metragens de animação, que possibilitaram ser reconhecido hoje como o primeiro realizador deste gênero fílmico do continente africano. Da década de 60 até o começo do século atual, o diretor realizou mais quatro filmes de animação e dois longas-metragens ficcionais: F.V.VA – “Femmes, voiture, villa, argent” (1971, 90 min.) e “Toula, ou Le Génie des Eaux (1973, 76 min.).

Precedendo a reflexão sobre a produção cinematográfica deste realizador nigeriano considero fundamental situar o contexto de seu surgimento. O Níger é um país situado na região norte e ocidental do continente africano e possui fronteiras com seis outros países como a Nigéria, a Argélia e a Líbia. Nesta região geográfica que fica ao sul do deserto do Saara formaram-se doze estados no limiar da década de 60, ao ser iniciado o processo de independência dos territórios africanos que foram colonizados pela França. Portanto dizemos que a produção de filmes nos países africanos realizados por cineastas locais é uma experiência pós-colonial. (ARMES, 2007). Porém cabe ressaltar as contradições inerentes a uma independência política que manteve a estrutura social colonial.

O Níger como um país francófono conservou relações culturais com o antigo colonizador. Assim como vários de seus países vizinhos, recebeu incentivos destinados a produção cultural do governo francês que desejava manter laços com as antigas colônias. O surgimento de uma produção cinematográfica neste país, no entanto, expressa algumas particularidades. Conforme divulgou o pesquisador Roy Armes

1 Djerma – grupo étnico do Niger



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

(2007), o Níger possui somente doze salas de cinema e um total de doze filmes realizados, dentre estes, um único longa-metragem em 35mm. O grupo de principais realizadores do Níger é formado por apenas cinco diretores que “representam o cinema africano a partir de dentro sem o distanciamento encontrado na obra de intelectuais educados na Europa” (BOUGHEDIR, 1984 *apud* ARMES, 2007, p. 166). Moustapha Alassane, Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini e Moustapha Diop não seguiram o percurso de muitos outros cineastas de países africanos que tiveram acesso a um período longo de formação técnica no continente europeu.

No contexto da pequena produção cinematográfica do Níger, Moustapha Alassane se apresenta como principal realizador e optou por construir sua trajetória da forma mais independente possível. Também considerado como um dos principais cineastas desse país africano está Oumarou Ganda, ator principal em “Moi, um noir” (Eu, um negro), filme dirigido por Jean Rouch, em 1957. Ganda chegou a realizar dois filmes: “O Exílio” fez pouco antes de sua prematura morte aos 46 anos, em 1981.

A reflexão que se segue é parte integrante da investigação sobre este realizador nigeriano e sua produção cinematográfica por mim desenvolvida no doutorado em Ciências Sociais na UFRN. Opto neste texto por destacar dois filmes, sendo um deles de Alassane: “Le Retour d’un Aventurier” (O Retorno de um Aventureiro) e o outro do diretor francês Serge Moati: “Les Cow-Boys son noirs” (Os Cowboys são negros). O segundo filme citado foi produzido no mesmo período do primeiro e trata do processo de criação do mesmo, ou seja, podemos dizer que é uma espécie de *making-of* do filme de Moustapha.

Atuando como mecânico em Niamey e em seguida, trabalhando no Institut Français de l’Afrique Noire (IFAN), no início da década de 60, Moustapha encontrou o antropólogo e cineasta francês Jean Rouch. Por meio deste contato, conheceu Claude Jutra, um canadense que atuava no National Film Board of Canadá (NFBC), do qual se aproximou para com o mesmo iniciar uma troca de correspondências. Manifesto nas cartas enviadas para Jutra, o desejo de Moustapha de realizar filmes de animação o levou ao Canadá, onde passou um curto período conhecendo e aprendendo com o mestre deste gênero cinematográfico, Norman McLaren. Esse animador de origem escocesa dirigiu o NFBC e realizou inúmeras experimentações em cinema de animação mundialmente difundidas.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Em entrevista concedida a Dan Yakir (1978), o cineasta francês Jean Rouch apresentou Moustapha Alassane como o homem que se responsabilizaria por fazer um *novo cinema* no Níger, ressaltando suas qualidades autorais, ao seguir seu próprio caminho (YAKIR, 1978). Foi no mesmo espaço geográfico em que realizaram muitos de seus filmes, o Níger, que Rouch e Moustapha encontraram-se. Alassane trabalhou no IFAN, como já foi dito. Nessa época, o instituto estava sob a direção do antropólogo francês (VIEYRA, 1975).

O último filme desta sequência de obras consideradas por muitos autores como as “etnoficções” de Jean Rouch (PAGANINI, 2009, FERRAZ, 2010) foi a série “Petit à Petit”, dividida em três episódios, em sua versão mais longa e apresentado em uma segunda versão, com 92 minutos de duração. É a versão mais curta de “Pouco a Pouco”, como foi traduzido para o português o título do filme, que Moustapha Alassane tem uma pequena participação como ator.

A produção do filme “Le Retour d’un Aventurier”, na interpretação de Paulin Vieyra (1975) foi influenciada pelas “etnoficções” que Jean Rouch realizou alguns anos antes, tais como: “Moi, un Noir”, “Jaguar” e “Petit à Petit”, seja em sua escolha temática ou na trama construída. Este autor de um dos primeiros estudos sobre os cinemas africanos, fala sobre essas marcas do estilo rouchiano no filme “O Retorno de um Aventureiro” quando discute a produção cinematográfica do Níger, principalmente os filmes realizados por Alassane.

Em um sensível, e não menos preciso texto, Jean-André Fieschi (2010) se deixa levar pelas “derivas da ficção” de Jean Rouch. Para Fieschi, Rouch inventava um espaço lúdico que ele provocava, ao mesmo tempo, que dele se apropriava. A primeira sequência deste movimento foi deflagrada no filme “Mon, un Noir (Eu, Um Negro)”, realizado em Abidjan, na Costa do Marfim, em 1957. No momento que Jean Rouch propôs a alguns nigerianos interpretarem seu próprio cotidiano na tela, a constituição desse espaço lúdico se torna mais clara. Fieschi dizia que, nesse momento da criação rouchiana, já não se tratava mais de tentar abstrair a presença do aparato técnico, da câmera de filmar, “como se” esta não estivesse ali, a exemplo dos filmes etnográficos. Cabia agora mais, transformar o papel da câmera, afirmando sua função e presença, “transformando um obstáculo técnico num pretexto para o desvelamento de coisas novas e surpreendentes” (FIESCHI, 2010, p. 30). Para Fieschi é esse o marco na carreira



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

de Rouch, pois com que em um rito de passagem, deixou de ser apenas “observador de ritos” e passou a “criador”, à sua maneira. Os filmes que se seguem a produção de “Eu, um Negro”, são “Jaguar”, cujas filmagens foram iniciadas em 1954 e finalizadas em 1967, e “Petit à Petit (Pouco a Pouco)”.

De certo, não há como negar que a temática escolhida por Moustapha: o retorno de um jovem africano que visita o continente americano e traz consigo na bagagem alguns ícones da cultura cinematográfica ocidental e, a própria forma de elaboração da produção fílmica tenham semelhanças com as narrativas e a forma de realização dos filmes de Rouch citados acima. Esta influência pode ser percebida até mesmo na escolha dos nomes dos personagens que os jovens africanos da aldeia onde a trama é filmada representam. Eles assumem identidades inspiradas nos nomes de atores e diretores americanos dos filmes de cowboys. No entanto, na leitura que faço do filme, considero que há diferenças, que diz respeito à apropriação que Moustapha faz do gênero “western” ao realizar sua produção. O potencial criativo dessa apropriação se torna mais visível quando assistimos o filme do francês Serge-Henri Moati, o documentário “Les Cow-boys sont Noirs” sobre o processo de filmagem do “Le Retour d’un Aventurier”. Este *making-of* realizado paralelamente a produção de Alassane, chama atenção para a importância e as particularidades do “processo de produção” da obra ficcional. No western criado por Alassane, o autor constrói uma paródia sobre os filmes de cowboy que segundo apresenta Moati em seu documentário, invadiam as telas dos cinemas desta região do continente africano. Em torno de 150 filmes americanos, cerca de três filmes por semana eram exibidos nas 220 salas de cinema existentes nesta região norte ocidental do continente do africano, muitos do gênero “western”. Estes números são apresentados no final do filme realizado por Moati.

Moustapha em seu filme trabalha com a forma de “produção compartilhada” e “participativa” na medida em que propõe a construção coletiva de um western numa aldeia nigeriana. Entretanto acredito que Alassane constrói um estilo próprio como realizador, a partir da apropriação criativa das influências que recebeu de outros cineastas como Jean Rouch e Norman McLaren.

O *western* costuma ser considerado um gênero cinematográfico tipicamente norteamericano, mas a partir das reflexões de Vugman (2006) sobre este gênero, a influência dos *cowboys* pode ser vista nas cinematografias de diversos lugares do



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

mundo. Além disso, observamos também recriações deste gênero cinematográfico em países como a Itália, onde o *western* passou a ser associado à cultura local, passando a ser conhecido como *Western Spaghetti*, tendo Sérgio Leone como seu principal realizador.

Em “Le Retour d’un Aventurier” (O Retorno de um Aventureiro), Alassane recria localmente os filmes de cowboy. No filme que ficou conhecido como o primeiro *western* africano encena-se o encontro do contexto cultural de uma aldeia do Níger com este gênero fílmico. A narrativa cinematográfica produzida em 1966 é elucidada pelo próprio título do filme. “O Retorno de um Aventureiro” conta a história de um jovem nigeriano que volta de uma viagem ao continente americano. O personagem principal traz em sua bagagem algumas indumentárias e acessórios usados pelos cowboys nos filmes de faroeste e presenteia os amigos que ficaram em sua aldeia com estes apetrechos. E é esta ênfase no processo de criação e não no produto final que seria criado que identifiquei como sendo uma das particularidades do trabalho autoral de Alassane.

O diretor se apropria com isso da linguagem do gênero *western*, para satirizá-la. E na produção do “Retorno de um Aventureiro” toda a aldeia escolhida como locação para as filmagens foi envolvida na produção (VIEYRA, 1975). Em “Les Cow-boys sont Noirs”, há uma cena que mostra um grupo de jovens da cidade onde o filme foi rodado. Estão todos reunidos para cantar as músicas que compõem a trilha sonora do filme. O documentário de Moati mostra cenas do processo de filmagem do filme de Moustapha.

O realizador não apenas se aventura pelos longos planos abertos do *western*, mas propõe a criação coletiva com os que atuam no filme. Assume o filme como um processo experimental para discutir sobre a experiência de produzir filmes deste gênero, ao fazê-los aos moldes daqueles que os expectadores africanos assistem nas telas do cinema da cidade. A meu ver, a importância da obra está mais no desvelamento do processo de produção do filme junto com o grupo de atores e pessoas envolvidas. Portanto, a apropriação coletiva do espaço da aldeia e o período de tempo em que envolveu o grupo de atores e técnicos com as filmagens torna-se mais importante que o resultado que se vê no produto final. Nesse sentido, o documentário de Serge Henri-



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)Igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Moati funciona como um complemento significativo nos momentos em que “Le Retour d’un Aventurier” for exibido para os mais diversos públicos.

E nessa releitura do “western”, Moustapha Alassane produz uma *bricolage* nesse caso, uma reconstrução local do próprio gênero fílmico. É nesse sentido que Alassane assume o que chamo de seu espírito *bricoleur*. Recorrendo ao que Levi-Strauss (1997) apresenta na obra “O pensamento selvagem”, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, faz uso de meio indiretos e com isso, pode chegar a resultados imprevistos. O *bricoleur* demonstra habilidades para realizar inúmeras e diversificadas atividades, mas não subordina nenhuma dessas atividades à aquisição de matérias-primas e de instrumentos, pois estes são concebidos e buscados na medida do projeto que realiza. A escolha e a conservação dos elementos dão-se em função do princípio de que “isso sempre pode servir” (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 33).

Vale destacar que é também nas criações dos seus curtas de animação que Moustapha Alassane, apresenta algumas marcas do encontro com Norman MacLaren, quando opta pela simplicidade e pela articulação criativa a partir dos recursos de que dispunha e que estavam a seu alcance. A *bricolage* de Moustapha Alassane também se apresenta no leque de gêneros cinematográficos que o autor percorre ao construir sua obra fílmica, já que ao mesmo tempo em que seguiu pelas veredas das narrativas ficcionais sobre contos orais de seu país, passeia pelos vastos territórios de aventuras dos filmes de cowboy.

A expressão artística pós-colonial no Níger

Como diz Stuart Hall (2003), uso do termo “pós-colonial” e seus desdobramentos conceituais contribuem “para descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais que marca o processo de transição (necessariamente irregular) da era dos impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (HALL, 2003, p. 107) e da mesma forma que pode ser útil na identificação das relações e disposições de poder que emergiram dessa conjuntura. Assim como afirmam Stam e Shohat (2005), a teoria pós-colonial é eficiente para tratar

das contradições e dos sincretismos gerados pela circulação global de povos e de produtos culturais em um mundo midiaticizado e interconectado, que resulta numa forma de sincretismo mercantilizado ou midiaticizado (STAM e SHOHAT, 2005, p. 412).



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Analisando o filme de Moustapha a partir da perspectiva de uma expressão pós-colonial, esse retorno de um aventureiro começa com uma cena de discussão entre alguns jovens em sua aldeia interrompida pela chegada de outro jovem que traz a cela de cavalo nova que comprara para mostrar aos amigos e avisa a todos que o retorno de Jimi de sua viagem ao exterior está próximo de acontecer. Na cena seguinte dois jovens atacam um pastor para roubar-lhe um carneiro. O filme se inicia mostrando o cotidiano de uma aldeia africana na qual o grupo de jovens vive e se relaciona.

A chegada de um avião da “Air Afrique” anuncia a volta do aventureiro Jimi de uma viagem longa. Os letreiros iniciais apresentam que a produção foi realizada no Níger com a participação do IFAN (Institut Français de l’Afrique Noire) e do Consortium Audiovisual Internacional. A trilha sonora composta pelo músico local Amelonlon Enos mostra na letra da música a aventura de Jimi e seus amigos no cinema que irá começar. O som é de uma guitarra que parece inspirada no estilo musical *country*. O protagonista Jimi entra em um táxi e dialoga com o motorista sobre o crescimento da cidade. O carro estaciona em frente a um conjunto de edifícios residenciais. Nesse segundo momento do filme, vemos um cenário moderno que contrasta com o da aldeia mostrada nas primeiras cenas. O filme aparece seguir uma tendência apontada por Boughedir (2007) de trazer um dos tipos de conflitos costumeiramente encontrados em muitos filmes de realizadores africanos entre o tradicional e moderno, a aldeia e a cidade.

O protagonista Jimi finalmente desembarca em sua aldeia ao descer da carroceria de um caminhão, é recebido por alguns amigos e pela namorada que deixou antes de partir. Os amigos prepararam um almoço para recepcioná-lo e nesse momento fica claro o motivo do furto do animal, pois este era o prato que estava sendo servido a todos. Jimi abre sua mala e distribui aos colegas, as indumentárias de *cowboy* que trouxe. Todos se vestem e enfileirados recebem, cada um, suas novas identidades: Black Cooper, John Kelly, Casse Tout, Billy Walter. A namorada de Jimi está também vestida com roupas de *cowboy* mas recebe o título de ‘Rainha Christina’. Alguns dos nomes que os personagens passam a usar têm como inspiração atores dos westerns americanos como Gary Copper, Clint Walker e Gleen Ford. O nome da personagem feminina foi inspirado no filme com o mesmo título, de 1931, estrelado por Greta Garbo. Já na



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

abertura do filme “Les Cow-boys son noirs” de Serge-Henri Moati, os jovens se apresentam dizendo o que fazem em seu cotidiano na localidade e quais são seus atores preferidos dos filmes de faroeste. Um deles é cineasta do Centro Nacional Audiovisual, outro chofer de táxi em Niamey, há um mecânico, um carteiro, um funcionário público e a moça trabalha como vendedora em uma galeria de lojas do Niger.

No filme realizado por Alassane e seus amigos nigerianos observamos uma leitura distinta dos faroestes americanos quando analisamos o enredo e o desenvolvimento da trama. Os africanos caracterizados e assumindo a identidade de *cowboys* passam a agir como tal, reproduzem o estereótipo dos homens rudes e violentos que com seu chapéu cavalgam pelos campos abertos e áridos com suas armas na cintura. No entanto, ao se travestirem de *cowboys*, os jovens se tornam cada vez mais violentos e começam a atacar as pessoas da comunidade provocando brigas no bar da cidade e por todos os espaços da aldeia que percorrem. Alguns dos *cowboys* personagens agem e são vistos pela comunidade como bandidos e selvagens que atacam a população desarmada quando essa está cuidando de suas criações nos campos. Eles cavalgam assustando animais como as girafas. Os chefes da aldeia se assustam e convocam o feiticeiro para auxiliá-los a tomar uma atitude contra esses jovens da aldeia que agora vestidos de *cowboys* tornaram-se uma ameaça para todos. Porém, alguns dos jovens do grupo, principalmente aquele que trouxe as roupas da América para os amigos, discorda da postura e do comportamento dos demais percebendo que a brincadeira assumiu uma dimensão inesperada. Depois de brigarem entre si um dos jovens acaba morto. O conselho da aldeia toma a decisão de aplicar uma lição nos jovens rebeldes simulando a morte do pai de um deles. Este jovem sai para se vingar de outro dos *cowboys* pelo pai que imagina estar morto e por fim, todos decidem acabar com o jogo. A brincadeira para eles próprios atingiu o limite e deveria ser interrompida respeitando a decisão do conselho comunitário local. Com isso, todos da aldeia retomam sua vida cotidiana.

No fechamento da narrativa de Moustapha, é a decisão do conselho da aldeia que prevalece. Alassane constrói uma sátira ao mostrar-nos que o cotidiano vivido pelos *cowboys* das ficções que o público africano assistia nos cinemas locais não tem nenhuma relação com o cotidiano desses jovens. A solução do conflito apresentado no



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

início do filme, o roubo do carneiro pelos amigos para servir ao amigo que voltava de viagem seria outra se a brincadeira dos *cowboys* não a tivesse interpelado.

O final que o autor escolhe para o filme cria para o novo conflito produzido pela presença dos *cowboys* na aldeia uma solução que nos mostra como “as diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permaneçam profundas nunca operaram de forma binária” (HALL, 2003, p. 108). Este autor defende que não se deve designar a transição no sentido de reforçar a ideia de um “antes” e um “agora”, mas reler os binarismos como forma de transculturação, de tradução cultural que se destinam a perturbar os binarismos culturais do tipo aqui/lá.

O termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural - e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de “então” e “agora”, de um “em casa” e “no estrangeiro”. Global neste sentido não significa universal, nem tampouco algo específico a alguma nação ou sociedade. Trata-se de como as relações transversais e laterais que Gilroy denomina “diaspóricas” (GILROY, 1993) complementam e ao mesmo tempo des-locam as noções de centro e periferia, de como o global e o local se reorganizam e moldam um ao outro (HALL, 2003, p. 109).

Com o discurso pós-colonial as noções de uma identidade se metamorfoseiam em um jogo conjuntural de identificações. As fronteiras antes pareciam seguras tornam-se mais porosas, nessa narrativa apresentada vemos as diferenças culturais tornam-se fluidas e se interpenetram. (STAM e SHOHAT, 2005)

A personagem feminina, a heroína do filme de Alassane não é como uma mocinha da maioria dos filmes de faroeste que aguarda ser salva pelo cowboy destemido. Ela também faz parte do grupo, como companheira do protagonista e seu nome é “Rainha Cristina”. Como mostram os bastidores registrados por Moati, ela se prepara para acompanhar os outros cowboys africanos pela savana aprendendo a usar a arma quando necessário. Em alguns Westerns americanos da década de 30, os papéis femininos se transformam, foi criada a figura da *cowgirl* em alguns filmes como apresenta Vugman (2006). Em alguns Westerns musicais a heroína da trama torna-se parceira do cowboy e abandona a imagem de moça recatada e obediente.

Ao passo que a era pós-independência dos países africanos projetou suas próprias diásporas e movimentos migratórios para a formação de culturas fluidas. Como pontuam Shohat e Stam em “Crítica da Imagem Eurocêntrica”,



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

o campo de expansão dos *estudos interculturais comparados* como os estudos da diáspora africana e os estudos pós-coloniais reconhecem tais dispersões, movendo-se além da nação-estado para explorar os transnacionalismos palimpsésticos que foram resultado do colonialismo (SHOHAT e STAM, 2006, p. 40).

Stam (2003, 2006) discute o “multiculturalismo” enfatizando que esta é uma palavra que não possui uma essência, mas que aponta para um debate. Partindo da perspectiva deste autor, a ideia de multiculturalismo é bastante simples, dizendo respeito às múltiplas culturas existentes no mundo e às relações históricas a que se submetem, não excluindo as relações de subordinação e de dominação. No entanto, a proposta que tem defendido aponta no sentido de um multiculturalismo radical ou policêntrico. A partir dessa proposição de Robert Stam torna-se necessário pensarmos em uma reestruturação assim como, em uma reconceitualização das relações de poder entre as comunidades culturais. Parte da ideia de que questões do multiculturalismo, colonialismo e raça não devem ser percebidas de forma guetizada, mas pensadas “em relação”. As comunidades não existem de forma autônoma, mas em uma rede densamente tramada de relacionalidade.

A noção de que somente as cidades multiculturais do Primeiro Mundo são diaspóricas é uma fantasia que só pode ser sustentada por aqueles que nunca viveram nos espaços hibridizados de uma cidade “colonial” do Terceiro Mundo (HALL, 2003, p. 114).

As até então nomeadas como comunidades minoritárias, são por uma perspectiva multicultural policêntrica identificadas como participantes ativas localizados no próprio centro de uma história compartilhada e conflituosa (STAM, 2003). Portanto, essa perspectiva se caracteriza como celebratória, ao passo que também rejeita o conceito de identidades fixas, percebendo-as como múltiplas, instáveis e historicamente situadas. E como uma última forma de caracterizar essa perspectiva, Stam diz que ela é recíproca e dialógica, pois “a totalidade dos atos de troca verbal ou cultural ocorre não entre indivíduos ou culturas essenciais, discretos e delimitados, mas entre comunidades permeáveis e em permanente modificação” (STAM, 2003, p.299).

O documentário realizado sobre o trabalho de Moustapha Alassane, que tem como subtítulo “o cineasta do possível”, do qual já tratei neste texto, foi apresentado no Fespaco² em 2010. Em uma das cenas do filme o animador aparece trabalhando em

2 Fespaco - Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou, Burkina Faso.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

casa, onde possui um computador no qual está desenvolvendo o projeto de uma nova animação. É nesse espaço que atualmente, ele dedica-se a ensinar animação aos jovens da cidade de Tahoua onde reside, há 550 km de distância de Niamey.

Em várias declarações públicas, Alassane fala sobre trabalho que realizou no Instituto de Investigação e de Ciências Humanas de Niamey, criado por Jean Rouch, e ressalta que um dos desejos do etnógrafo francês era de que naquele espaço o cinema fosse reinventado. Trabalhando em parceria com outros atores, pesquisadores e cineastas africanos como Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini, Djingarey Maïga, Moustapha dirigiu o setor de Cinema da Universidade de Niamey durante 15 anos.

São inúmeras as razões de filmar dos cineastas africanos contemporâneos, como afirmou Mahomed Bamba (2009) em um artigo sobre “Mostra de Cineastas Africanos que compõe o Catálogo do Forumdoc.BH.2009 (13º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico). “Todos os cineastas africanos têm em comum a escolha de fazerem filmes como uma forma de engajamento social, mas também como um compromisso do sujeito-cineasta com ele mesmo e com a realidade circundante”. (BAMBA, 2009, p. 188). Dessa forma, se juntam ao cinema do mundo, realizando como autores suas obras fílmicas e dirigindo-se a diversos públicos.

Como fica então a questão da espectadorialidade quando nós no contexto de recepção diaspórica assistimos o filme “O retorno de um aventureiro”. Como afirmam Stam e Shohat (2005)

o fato de a identificação espectadorial ser cultural, discursiva e politicamente descontínua (...) sugere uma série de hiatos. E o fato do espectador ser o “locus” de diferenças e contradições em constante proliferação não significa que também não ocorra um processo oposto de articulação de identificações e alianças imaginárias transnacionais e transculturais” (STAM e SHOHAT, 2005, p. 421).

Procurando traçar algumas reflexões finais sobre a trajetória deste cineasta nigeriano apresentada aqui, acredito que o caráter inovador do trabalho que realiza e que coincide com o período de criação e início de uma consolidação de experiências dos cinemas africanos, se assim podemos falar, está na sua busca subjetiva da liberdade de criação.

Referências Bibliográficas:



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

ARMES, Roy. O Cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 143-189.

BAMBA, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos. *Catálogo do ForumDoc.BH. 2009*, 13º. Festival do Filme Etnográfico. Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009. p. 183-190.

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, 2007, p. 35-56.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. *Doc On-line*, n.08, Portugal, Agosto 2010, p. 190-211. Disponível em www.doc.ubi.pt

FIESCHI, Jean-Andre. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

GRAÇA, Marina Estela. *Entre o Olhar e o Gesto*. Elementos para uma poética das imagens animadas. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus Editora, 1997.

PAGANINI, Andrea. Rouch & Cia, um quitette. *Doc On-line*, n.07, Portugal: Dezembro 2009, p. 66-95. Disponível em: www.doc.ubi.pt

SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas/SP: Papirus Editora, 2003.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo. CosacNaify. 2006.

_____ Teoria do cinema e espectralidade na era dos pós.
In: RAMOS, Fernão. (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.. p. 393-424.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In: BARBOSA, Caiuby Novaes, CUNHA, et alli (orgs.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004 p. 49-62

VIEYRA, Pauline Soumanou. *Le Cinema African*. Des origins à 1973. Paris: Présence Africain. Tome 1, 1975.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.

YAKIR, Dan. Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch. An Interview. Vol. 31, No. 3, *Film Quarterly*. Berkeley: University of California Press, Vol. 31, No. 3, 1978, p. 2-11. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1211721>>. Acesso em 18 de jun. de 2010.