

DIVERSIDADE CATEGORIAL NO CINEMA AFRICANO (DE LÍNGUA PORTUGUESA): IDENTIDADE E SUJEITO

Fabiana Carelli

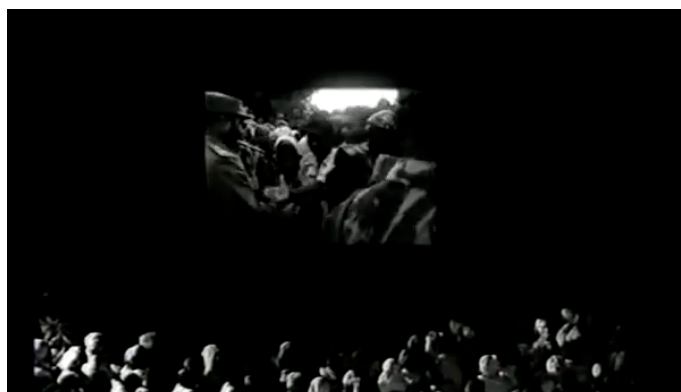
Universidade de São Paulo

“Que le travail du concept s’élève au-dessus de ses propres expressions et modalités langagières, cela n’est pas contestable. Sinon, rien ne pourrait être traduit d’une langue dans l’autre, ni même d’une modalité d’expression dans une autre à l’intérieur de la même langue. Mais c’est précisément ce travail du concept qui est affecté d’une diversité originelle et spécifique, la plus retranchée et la plus inexpugnable, peut-être. La pensée humaine n’a pas produit de système catégoriel universel dans lequel se serait inscrit un vécu temporal et historique, lui-même universalisable.”

(Paul Ricoeur)



Maria parte em busca do marido Domingos, em *Sambizanga*, de Sarah Maldoror (1972)



Exibição pública de um dos curtas do projeto Kuxa Kanema, no Moçambique pós-independente. Em *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso (2003)

Uma identidade coletiva?

Os países africanos de língua oficial portuguesa (Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe) conquistaram sua independência de Portugal em 1975. Ainda hoje, no entanto, o pesquisador que queira se debruçar sobre a produção cinematográfica dessas nações a partir dos anos 1960, quando se iniciaram ali os movimentos políticos de libertação colonial, vê-se diante de dificuldades consideráveis.

A primeira delas, sem dúvida, é o desconhecimento. Hoje em dia, em 2013, já estão consolidados no Brasil os estudos a respeito das chamadas “literaturas africanas de língua portuguesa”, graças especialmente aos esforços acadêmicos empreendidos no âmbito da Universidade de São Paulo, a partir da década de 1980, que, ao longo dos anos, disseminou o ensino e a pesquisa sobre essas literaturas por inúmeras Instituições de Ensino Superior. A promulgação da Lei 10.639/2003, alterada pela Lei 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da história e culturas afro-brasileira e africanas em todas as escolas brasileiras, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio, também ampliou, em todo o território nacional, a necessidade de informação – e formação – sobre o assunto. No entanto, pouco ainda se sabe sobre as produções do chamado “cinema africano de língua portuguesa”, cuja circulação tem ficado praticamente restrita a mostras de cinema, esporádicas ou periódicas, com raras exceções¹.

De fato, conhecer o que tem sido feito em termos de cinema nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa vem-se mostrando ainda tarefa para especialistas. Desde 2009, venho consolidando a pesquisa sobre o assunto no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, em sua linha de pesquisa Literatura e outras Formas do Saber. Nessa direção é que foram ministradas pelo menos duas versões da disciplina de pós-graduação “Entre telas: fronteiras da identidade no cinema” voltadas exclusivamente ao cinema africano de língua portuguesa (em 2010 e 2012). Digna de destaque foi também a realização da mostra “Imaginações” (1ª Mostra de Cinema de Língua Portuguesa da FFLCH), em novembro de 2009, e a realização de pesquisa individual de pós-doutorado na Universidade de Minnesota, USA, em 2010, intitulada “A Flor, a Câmera, o Tiro: cinema africano de língua portuguesa em perspectiva”, apoiado pela FAPESP. Como resultado desses esforços, cabe mencionar, entre outros, os artigos “Aos cacos: imagens da nação angolana em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, livro e filme” (MARQUEZINI, 2008), “Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em *Nha Fala*, de Flora Gomes” (CARELLI, 2012a) e “A ilha dos

¹ A coprodução brasileiro-luso-italo-franco-moçambicana *O último voo do flamingo* (2010), dirigida pelo moçambicano João Ribeiro e baseada no romance homônimo de Mia Couto, é uma delas, tendo sido lançada em circuito comercial limitado no Brasil em maio de 2011.

espíritos/The island of the spirits, de Licínio Azevedo” (CARELLI, 2012b). Também nesse sentido, foram empreendidas, ao longo dos anos de 2010-2011, pesquisas de Iniciação Científica, sob minha orientação, no âmbito da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP, financiadas pela FAPESP e FFLCH, com o objetivo de realizar um levantamento e catalogação das produções cinematográficas dos PALOP que pudesse fundamentar estudos novos e mais aprofundados. O trabalho empreendido pelas bolsistas Marina Oliveira Félix de Mello Chaves e Bruna Suelen Rocha Miranda² possibilitou a elaboração de um abrangente quadro informativo a respeito dessas produções no período pós-independência.

No Brasil, além disso, são dignas de nota as recentes publicações de Carolin Overhoff Ferreira, professora e pesquisadora da Universidade Federal de São Paulo que tem procurado avaliar as produções fílmicas da África de Língua Portuguesa à luz dos conceitos de pós-colonialidade e transnacionalidade (cf. FERREIRA, 2011 e FERREIRA, 2012, o primeiro publicado no Reino Unido, e o segundo, na Alemanha, ambos em língua inglesa). No exterior, o destaque é para o livro pioneiro de Fernando Arenas, *Lusophone Africa – Beyond Independence*, de 2011 (em processo de tradução para o português), cujo capítulo “Lusophone Africa on screen” é inteiramente dedicado à análise de filmes de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde³, especialmente os produzidos durante ou após os processos de independência dessas nações (ARENAS, 2011: 103-157).

No âmbito internacional, é possível verificar (especialmente por pesquisas em acervos bibliográficos e na *web*) a existência de trabalhos relativamente alentados a respeito do cinema africano de língua francesa, como demonstram, por exemplo, o *Dictionnaire du cinéma africain*, da Association des Trois Mondes e do Ministère de la Coopération et du Développement da França (Paris: Karthala, 1991), o livro de Melissa Thackway, *Africa shoots back: alternative perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (THACKWAY,

² Respectivamente FAPESP e FFLCH-PIBIC. Cf. CHAVES, Marina Oliveira Félix de Mello & MIRANDA, Bruna Suelen Rocha. “As produções cinematográficas dos países africanos de língua portuguesa”, no prelo. As duas pesquisas foram feitas sob minha orientação e no âmbito de nossa área de Graduação.

³ Importante mencionar que a produção fílmica em São Tomé e Príncipe é praticamente inexistente. Até 2011, tivemos notícia da produção de apenas dois filmes, um documentário de média-metragem, *Mionga Ki Óbo - Mar e Selva* (2005) e um curta-metragem de ficção, *Kunta* (2008), ambos dirigidos pelo também ator santomense Ângelo Torres (CHAVES, 2011: 24-5)

2003), e sites como o Africiné (www.africine.org), o Africultures (www.africultures.com) e o La Médiathèque des Trois Mondes (www.cine3mondes.com), que, por vezes, fazem referências superficiais ao cinema africano de língua portuguesa.

À parte o desconhecimento, os problemas de produção (fazer um filme é consideravelmente caro; além disso, os territórios africanos sofrem frequentemente com instabilidades naturais, sociais e políticas, como secas, guerras, golpes de Estado, etc.) e de distribuição (quem vê/compra filmes produzidos em África?), há inúmeras questões conceituais envolvendo o estudo dessas produções.

A primeira delas é, sem dúvida, a própria categorização desses filmes como “cinema africano de língua portuguesa”. O que seria, para começar, um “cinema africano”? Haveria um nível de generalização assim possível e pertinente, a ponto de se considerar uma produção fílmica como possuidora de características de proporções continentais, e não especificamente nacionais? Além disso, de que modo falar de um cinema especificamente “africano”, a partir do momento em que nomeamos uma forma/linguagem (audiovisual) e uma técnica (a cinematográfica) criadas e desenvolvidas em contextos europeus e norte-americanos?

O esforço no sentido de tal definição foi empreendido por inúmeros cineastas “africanos” desde o início dos processos de independência das nações coloniais em África. Ruy Duarte de Carvalho, poeta, ficcionista, ensaísta e um dos primeiros diretores de cinema angolanos, lembra, em seu artigo “Cinema e antropologia: para além do filme etnográfico”, de 1983, a chamada *Carta de Argel do Cinema Africano*, adotada pelo II Congresso da FEPACI (Federação Panafricana de Cinema), em janeiro de 1975, que, segundo o autor,

“[...] torna o *cineasta africano* [itálicos meus] co-signatário de uma concepção de cultura que comporta as obrigações seguintes:

‘A fim de poder assumir um papel real e activo no processo de desenvolvimento, a cultura africana deve ser uma cultura popular, democrática e progressista, inspirando-se nas suas próprias realidades e respondendo às suas próprias necessidades’.

[...] Parece-nos [continua ele] que, seja qual for a sua posição relativamente ao cinema que realize ou queira realizar, desde que leve a sério os termos da posição tomada pela Carta de Argel, o *cinesta africano* [novamente, itálicos meus] não poderá deixar de experimentar a necessidade de dotar-se dos meios de análise social adequados à definição da ‘sua situação no seio da sociedade’, por um lado, e à percepção de uma cultura que se inspire na realidade e responda às suas próprias necessidades.” (CARVALHO, 2008: 412-13)

A fala de Carvalho faz referência indireta à *Declaração Universal dos Direitos dos Povos* ou *Carta de Argel*, documento adotado em 1967 por um grupo de 77 países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, membros da Organização das Nações Unidas, descontentes com o que consideravam “o caráter individualista” da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), para eles focada nos direitos da pessoa⁴. Além disso, menciona diretamente a *Carta de Argel do Cinema Africano*, manifesto assinado por cineastas africanos durante o II Congresso da FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes), em 1975, que, à semelhança da *Carta de Argel* de 1967, tinha como objetivo principal a afirmação do direito dos povos da África à sua autodeterminação nacional e cultural⁵.

A apreciação de Ruy Duarte de Carvalho a respeito do que deveria ser o trabalho do chamado “cinesta africano”, de acordo com o manifesto de 1975, também aponta alguns traços que marcarão muitas das produções cinematográficas panafricanas no pós-independências: a adesão à assim considerada “cultura popular”; a concepção do cinema como “análise social”; e a “inspiração na realidade”, numa tentativa de “descolonizar” o discurso fílmico

⁴ Leia mais sobre o assunto em http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm; <http://www.jstor.org/discover/10.2307/20855999?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102614951267>; <http://www.tigweb.org/youth-media/panorama/article.html?ContentID=6316>; entre outros. Acesso em 07-09-2013.

⁵ V. <http://www.africine.org/?menu=fichedist&no=2086> e http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_da_África. Acesso em 07-09-2013.

contra uma imagem “eurocêntrica” de África⁶ e “dar voz” aos “subalternos” historicamente calados pela dominação colonial.

Como mostra Manthia Diawara em seu *African cinema: politics & culture*, nos países africanos colonizados por Portugal e do ponto de vista do cinema, esse processo não foi simples:

“Diferentemente dos britânicos e dos belgas, que construíram instalações nas colônias para produzir filmes coloniais e treinar pessoas para fazer esses filmes, os portugueses limitaram sua produção a noticiários mensais com objetivo de propaganda colonialista e filmes pornográficos produzidos nas colônias por Portugal e pela África do Sul. Eles edificaram uma infraestrutura de produção limitada, com o propósito de filmar os noticiários e os filmes pornográficos, que eram enviados a Madri ou Joanesburgo para a pós-produção. Não estavam interessados nas culturas africanas, a não ser para mostrar sua inferioridade em relação às culturas europeias. Ao final do colonialismo português, não havia instalações de produção ou técnicos que os Estados independentes pudessem herdar. Tudo teve de ser construído do princípio. Nas palavras de Pedro Pimente, ‘Em termos de produção, começamos do zero. Não existia nenhum diretor moçambicano em 1975. Começamos a treinar pessoas e obter tecnologia.’” (DIAWARA, 1992: 88-9; trad. minha)

Nesse contexto, cabe ressaltar o pioneirismo de Moçambique no sentido de abrir caminhos para uma produção cinematográfica local nos países africanos recém-independentes de Portugal. A criação do Instituto Nacional do Cinema nesse país, em 1975, foi o primeiro ato cultural do governo recém-empossado de Samora Machel, empreendido apenas cinco meses após a independência e, ainda segundo Manthia Diawara, demonstrava que, entre as prioridades do novo regime, estavam a “descolonização da distribuição fílmica”, a produção de filmes nacionais e sua distribuição dentro e fora de suas fronteiras (DIAWARA, 1992: 93).

⁶ V., a respeito da desconstrução do eurocentrismo pelo cinema, o fundamental trabalho de Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, em tradução brasileira pela editora Cosac Naify (2006).

Falar de si próprios com a linguagem do cinema foi considerado pelo novo governo moçambicano uma estratégia política de primeira linha. Isso porque, num país maciçamente iletrado, dividido em sete grandes etnias e historicamente colonial, era preciso, após a independência, construir a imagem de uma só nação, não mais subordinada à metrópole e oficialmente falante do português. Conforme um discurso de Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, filmado e incluído no projeto Kuxa Kanema (como também no filme de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*, de 2003): “Em Moçambique, não há maconde, não há macua, não há nhengue, não há jawa, não há rongga. O que há em Moçambique é moçambicano”.



Samora Machel em *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso (2003)

Nesse sentido, o projeto Kuxa Kanema, tal como documentado no filme homônimo de Margarida Cardoso, incluiu o aparelhamento de grupos de cineastas moçambicanos com câmeras, metros de película, ilhas de edição, etc.; idealizou a confecção de pequenos documentários, de cerca de 5 minutos cada um, acerca da realidade física, histórica, étnica e cultural de Moçambique; e realizou, com projetores, rolos de película e transporte de filmes e equipes por kombis pelo interior do país, projeções públicas nos mais distantes rincões do território nacional moçambicano – lugares onde a última língua que se falava era o português e onde ainda nem se sabia que Moçambique havia se tornado nação independente de Portugal. Numa das cenas mais emblemáticas de *Kuxa Kanema*, um professor voluntário ensina os habitantes de uma aldeia o alfabeto e algumas frases em português, a partir de uma cartilha: “A luta do povo é justa”, escreve

num quadro negro, ao ar livre, sob o sol. Os alunos, por sua vez, repetem a frase em voz alta. Homens comuns, em roupas à ocidental, dançam uma coreografia tradicional, cantando, em português, “Abaixo o capitalismo” e “Vamos construir um novo mundo”.

Houve, porém, percalços nessa estrada. Como historiam Diawara (DIAWARA, 1992: 92-3) e Arenas (ARENAS, 2011: 110-11), cineastas europeus de renome, como Jean Rouch e Jean-Luc Godard, convidados num primeiro momento pelo governo moçambicano (na pessoa do cineasta Ruy Guerra, então diretor do Instituto Nacional de Cinema) para ensinar técnicas cinematográficas a profissionais locais, acabaram por discordar sobre conceitos básicos de produção, o que acabou levando à saída intempestiva de Rouch de Moçambique e, no limite, ao fracasso do projeto inicial do Kuxa Kanema. Ao que se sabe, Rouch estava trabalhando num projeto em Super 8 com a Universidade de Moçambique, enquanto Godard estabelecera um contrato sobre o estudo da viabilidade da produção em vídeo para televisão, mesmo antes da chegada dessa mídia ao país. Godard considerava o projeto em Super 8 de Rouch caro e elitista demais para as condições de Moçambique naquele momento, enquanto Rouch criticava a “videoestética” godardiana como algo popularesco e, por que não dizer, populista.

Videopoéticas e egos à parte, a questão ideológica era mais profunda. Dizia respeito à demanda moçambicana pela autodeterminação da própria imagem e por uma sensação de que, apesar de bem-intencionados, os cineastas franceses talvez ainda mantivessem, em seus produções, uma representação de cunho colonialista. Diante da utopia da liberdade e da construção de uma imagem própria de nação, velhos modelos perduravam, o que acabou decretando a deterioração e o fracasso do projeto inicial do Kuxa Kanema ao longo dos cinco primeiros anos de independência. A intenção inicial identitária por meio da imagem, porém, perduraria, não apenas em Moçambique (onde assumiu aspecto precoce e institucional desde o início), mas também nos outros países africanos de língua oficial portuguesa recém-independentes.

Em Angola, o processo foi, por assim dizer, mais intuitivo e fragmentário. O primeiro grande filme da história do cinema nesse país foi o longa-metragem *Sambizanga*, dirigido pela cineasta guadalupeana Sarah Maldoror. *Sambizanga* é

uma adaptação do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, do escritor angolano Luandino Vieira, escrito em 1961, durante a eclosão dos conflitos em Luanda que levaram à guerra de independência. Foi produzido sob os auspícios do Movimento pela Libertação de Angola, o MPLA, ainda durante a guerra de libertação, e totalmente filmado na frente revolucionária do Movimento, estabelecida na República Popular do Congo, com subsídios franceses (ARENAS, 2011: 109).

Trata-se de um filme emblemático - com história e trajetória. Produzido na clandestinidade, com maioria de atores não-profissionais escalados nas fileiras do MPLA no início da década de 1970 e dirigido pela mulher de um dos líderes do movimento, o ensaísta e ativista político Mario Pinto de Andrade, *Sambizanga* venceu a Palma de Ouro de 1972 no Festival de Cinema de Cartago (Tunísia), entre outras nomeações, e constituiu-se, ao longo do tempo, em obra paradigmática da independência angolana. Com os anos e as dificuldades de distribuição, foi sendo cada vez mais citado – e menos visto.⁷ Praticamente engavetado, com pouquíssimas cópias em VHS espalhadas pelo mundo e outras poucas em 35mm, foi publicado na íntegra no YouTube em 2012, o que tem viabilizado sua exibição em maior escala⁸.

Como ressalta o crítico Fernando Arenas, *Sambizanga* destaca, entre todos os outros círculos narrativos que compõem o romance de Luandino Vieira, a trajetória de Maria na busca do marido, constituindo-se em torno desse eixo central (ARENAS, 2011: 109). Por isso, e pela simplificação da questão temporal (abandonam-se os cortes temporais e os *flashbacks* da narrativa literária), constitui-se como narração menos complexa do que o texto de Vieira, com clara intenção documental e didática, ligando-se, assim, à tradição documentarista de cunho revolucionário do cinema africano de língua portuguesa dos tempos pré e pós-independência.

Esses primeiros esforços cinematográficos nos países africanos de língua portuguesa recém-independentes, além de se estabelecerem dentro dos princípios do que Ruy Duarte de Carvalho, conforme mencionado anteriormente,

⁷ V., entre outras, informações a respeito de *Sambizanga* em <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=878> (consulta em 17/02/2013) e <http://www.imdb.com/title/tt0069214/> (consulta em 07/10/2013).

⁸ Conferir em <http://www.youtube.com/watch?v=TVXWIBmjkSg>. Última consulta em 07/10/2013.

definiu amplamente como “cultura africana”, apontam também para uma particularização nacional e, por que não dizer, nacionalista dessas produções, que seguiram trajetórias específicas. Embora discorde da visão totalizadora e abstrata de Fredric Jameson em “Third world literature in the era of multinational capitalism” (citado por Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, 1997), que afirma que toda produção literária do chamado Terceiro Mundo funciona como “um tipo de construção alegórica” de modo a “suscitar a questão do significado coletivo dessas narrativas” (XAVIER, 1997: 5), observo, com Xavier, que o nacionalismo foi uma noção norteadora, em termos políticos e culturais, nos anos 1950 e 1960; que, nesse momento, o pensamento anticolonialista articulou economia, política e cultura, para explicar os problemas-chave dos países terceiromundistas; e que os projetos culturais nacionalistas, em países como o Brasil (e, eu acrescentaria, na década seguinte, nos países africanos recém-libertos de Portugal), tomaram a dialética da afirmação do si por meio da “negação do outro” como um aspecto essencial da sua luta (XAVIER: 1997, 11).

Em *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, o historiador Benedict Anderson comenta a ubiquidade do conceito de nação no mundo contemporâneo, defendendo que o sentido de nação (*nation-ness*) talvez constitua “o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos”, tendo sobrevivido às tendências internacionalistas do socialismo marxista e, mesmo diante de um mundo que se quer “globalizado”, ainda resistindo por meio dos movimentos “sub-nacionalistas” que questionam o poder e as fronteiras das “nações antigas” plenamente consolidadas (ANDERSON, 2008: 28).

A obra basilar de Anderson, ao contrário de legitimar nacionalismos e o próprio conceito de nação, perfaz-se no sentido de desmistificar e, até certo ponto, desconstruir esse conceito, mostrando-o, fundamentalmente, enquanto um construto: conceito criado e cultivado historicamente, por meio de alguns instrumentos específicos e para responder a certas necessidades políticas, sociais e ideológicas de um tempo-espço determinado.

É nesse sentido que, a certa altura de sua “Introdução”, diz o historiador:

“[...] dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (ANDERSON, 2008: 32)

Trocando em miúdos, Anderson afirma que o sentido de comunidade política implícito no conceito de nação, e que faz com que um habitante de São Paulo, por exemplo, sintasse-se tão brasileiro quanto um gaúcho dos Pampas, um baiano de Vitória da Conquista ou um descendente de indígenas morador da Floresta Amazônica, não é algo ontológico, mas, sim, uma criação imaginativa, que minimiza as gritantes diferenças para ressaltar possíveis (e, por vezes, tênues) semelhanças, tendo em vista determinadas configurações de poder. Para ele, além disso, o conceito moderno de nação não foi nem é eterno: ele nasceu para legitimar as novas relações sociais e políticas que se impunham no contexto europeu após o desaparecimento das comunidades religiosas enquanto sentido dominante na organização política da Europa medieval e a queda das monarquias dinásticas, especialmente ao longo do século XVIII (v. ANDERSON, 2008: 39 e ss.).

Para os estudiosos da cultura, além disso, o livro de Benedict Anderson ainda fornece indicações preciosas sobre o *modo* como a noção da comunidade imaginada chamada nação foi-se disseminando e consolidando no contexto ocidental, principalmente ao longo do século XIX. Para ele, dois veículos de comunicação e de cultura foram fundamentais para a superação das discontinuidades e para a imaginação de uma identidade e de um destino comuns, e que floresceram na Europa ao longo do século XVIII: o romance e o jornal. Segundo Anderson, “essas formas forneceram os recursos técnicos para ‘re-(a)presentar’ a *espécie* de comunidade imaginada que é a nação” (ANDERSON, 2008: 55) – formas essas interligadas, não podemos esquecer, no contexto do século XIX, em que a maioria das produções romanescas eram publicadas originalmente em jornais, como folhetins.

Sob uma perspectiva própria, as afirmações de Benedict Anderson corroboram a análise feita por Antonio Candido, ainda na década de 1950, a respeito do romance romântico brasileiro e sua função de “instrumento de

descoberta e interpretação” do Brasil, dentro do panorama do nacionalismo literário do século XIX brasileiro. “No Brasil”, afirma Candido,

“o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), *elaborou a realidade* graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário.” (CANDIDO, 2006: 431, itálicos meus).

Nesse sentido, o romance romântico brasileiro *atuou*, discursiva e ideologicamente falando, na *constituição* de uma identidade brasileira em “formação” desde 1822 (na verdade, esse movimento se inicia e aprofunda a partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil). Ao longo do século XIX, a construção de uma identidade nacional brasileira mostra-se fundamental no sentido de fornecer uma base imaginativa para a definição das fronteiras (políticas, sociais, culturais, linguísticas, antropológicas) do país recém-independente, processo esse que se estende de modo enfático durante todo o período imperial e também no início da Primeira República.

É, portanto, diante da necessidade de criar a “comunidade imaginada” chamada Brasil que se pode compreender a vocação até certo modo “cartográfica” dos romancistas brasileiros do século XIX, dentre os quais Alencar foi o exemplo mais patente. Como afirma Candido,

“[...] nosso romance [romântico] tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica

se manifesta por uma conquista progressiva de território.”
(CANDIDO, 2006: 433)

Enquanto o processo descrito acima para a constituição de uma identidade nacional brasileira nos parece, hoje, distante e consolidado (o que talvez indique o relativo “sucesso” dos escritores românticos na constituição de nossa “brasilidade”), um movimento análogo de constituição imaginativa das fronteiras nacionais vem acontecendo de modo premente nos países africanos de língua oficial portuguesa após a década de 1950⁹, no qual a literatura, e também o cinema, arte do século XX, vêm exercendo papel fundamental.

Se, como afirma Ismail Xavier na Introdução à edição norte-americana de *Alegorias do subdesenvolvimento*, anteriormente citada, “[p]reocupações políticas, questões de identidade, escolhas formais ligadas a respostas originais diante de problemas técnicos [e] o objetivo de apresentar uma visão totalmente includente, alegórica, da história do país” (XAVIER, 1997: 5; trad. minha) parecem ter lugar proeminente na cinematografia produzida em regiões não-hegemônicas, isso também ocorre, de modo particular, no cinema da África de Língua Oficial Portuguesa, cujas produções fílmicas, ao narrarem histórias particulares, parecem tender a uma representação, ou mesmo alegorização, de destinos coletivos.

É claro que, como alerta o próprio Ismail Xavier, referindo-se ao debate acerca da “alegoria nacional” entre Fredric Jameson e Aijaz Ahmad na revista *Social Text*, é preciso tomar cuidado com abstrações exageradas e evidenciar *aspectos* dessas alegorias nacionais, detalhando alguns *modos* alegóricos que nascem a partir da relação específica e complexa entre as criações cinematográficas e as realidades específicas com as quais elas dialogam.

Por fim, é preciso lembrar que nem tudo no chamado “cinema africano de língua portuguesa” é, justamente, língua portuguesa... Para além dos falares regionais e nacionais (português falado em Angola ou em Moçambique, por exemplo, com suas características e mesclas locais), alguns cineastas, como o guineense Flora Gomes, vêm escolhendo propositalmente veicular seus filmes em língua crioula – o que demonstra que nem mesmo o critério da língua

⁹ V., a respeito, CHAVES, 1999.

consegue se constituir enquanto categoria totalmente pertinente na classificação e análise dos filmes de que tratamos aqui, e que a escolha da língua é, nesses contextos, uma clara questão de escolha política e cultural.

Sujeito(s)?¹⁰



Trânsito caótico da cidade de Maputo, Moçambique, em *O jardim do outro homem*, de Sol de Carvalho (2006).



A protagonista Sofia, de *O jardim do outro homem*, com jaleco de médica e estetoscópio, na foto de divulgação do filme.

O filme *O jardim do outro homem*, dirigido pelo moçambicano Sol de Carvalho e lançado em 2006, foi o terceiro longa-metragem em película de Moçambique e o primeiro após vinte anos de estagnação do mercado cinematográfico no país. Teve um orçamento estimado em 850.000 euros, bastante caro para um filme produzido em África, numa produção cuidada, financiada por Portugal, Moçambique e França.¹¹

Seu argumento é bastante simples, embora objetive constituir-se enquanto um retrato pungente de importantes questões da sociedade moçambicana contemporânea. A protagonista Sofia, estudante de Maputo que cursa o último ano do Ensino Médio, é flagrada passando cola a um colega numa prova de biologia e é assediada sexualmente pelo professor, enquanto enfrenta

¹⁰ Os argumentos que seguem devem-se à inspiração e à partilha intelectual insubstituível com o Dr. Carlos Eduardo Pompilio – dois pensamentos que se fazem quase como um só –, a quem agradeço, sem nunca poder agradecer de todo.

¹¹ Ver, entre outros,

http://www.berlinda.org/Filmes/Filmes/Eintrage/2012/10/23_O_Jardim_de_Outro_Homem.html e

<http://cinema.sapo.pt/magazine/entrevista/o-jardim-de-outro-homem-inaugura-hoje-o-festin>.

Consultados em 03/11/2013.

problemas com o namorado e com a família¹². O diretor Sol de Carvalho, em entrevista, salientou o realismo do filme e afirmou, a respeito dos realizadores de cinema moçambicanos: “todos nós somos cineastas sociais”¹³. De fato, num país em que, de acordo com um ditado popular, “por uma menina a estudar é regar o jardim de outro homem”, onde a poligamia ainda é um fato, e o lobolo, ou dote, instituição social vigente, Carvalho quis também fazer um filme sobre o problema da AIDS ou SIDA em território moçambicano, que, segundo dados da Organização Mundial de Saúde em 2010, chegava ao patamar de 1,7 milhão de pessoas infectadas¹⁴.

Para a finalidade deste artigo, importa-nos, no momento, focalizar a constituição da personagem Sofia enquanto protagonista quase heróica e, na maioria das vezes, solitária em sua luta contra as injunções sociais (o assédio do professor, o machismo do namorado, a visão da mulher como objeto sexual) e em prol de conseguir chegar à Faculdade de Medicina e tornar-se médica, seu objetivo principal. Para alcançá-lo, Sofia tem também de se opor a práticas curativas tradicionais, que incluem rezas e benzeduras em língua local e que dominam seu ambiente familiar.

Sofia, no filme de Sol de Carvalho, constitui-se como trajetória exemplar. Por isso, na última cena do longa-metragem, os letreiros trazem a seguinte declaração:

“Este filme é dedicado às jovens moçambicanas que, apesar das condições adversas, lutam por serem donas de seu destino.

Sofia é apenas uma delas.”

Sem entrar na discussão social do problema, podemos enxergar na trajetória de Sofia o desejo da construção de uma individualidade, que poderíamos talvez chamar de “clássica”, da adolescente que quer se tornar médica numa sociedade em que sem dote nenhuma mulher se casa e marcada

¹² Sobre o ensino em Moçambique e o problema do assédio sexual às alunas por parte de professores, v. o interessante estudo contido em www.unicef.org/mozambique/pt/HOLDAN-RF10.doc. Consultado em 03/11/2013.

¹³ <http://cine-africa.blogspot.com.br/2011/03/entrevista-com-sol-de-carvalho.html>. Última consulta em 03/11/2013.

¹⁴ www.afro.who.int/index.php?option=com_docman&task=doc. Consulta em 03/11/2013.

pela instituição da poligamia, por influência do islamismo. Mas Sofia (e o nome da personagem é bem significativo aqui), contra tudo e contra todos, habita uma região urbana e vai à escola, constituindo-se enquanto exceção num país agrário, de analfabetos, marcado pela guerra (de independência, depois civil) e onde mulheres, pela tradição, não estudam nem trabalham fora dos limites do lar e da família. De modo evidente, a trajetória de Sofia pende à constituição de um sujeito individual muito próximo daquele tal como definido no romance de formação europeu, porém no seio de uma sociedade em que o paradigma tradicional é diverso. Ela é, ainda que extremamente jovem, uma “self-made woman”, alguém que se faz por si mesma e cuja vida se materializa enquanto resultado das próprias escolhas.

Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam afirmam que, em termos cinematográficos, as perspectivas hegemônicas (“eurocênicas”, porque elaboradas a partir dos modelos epistemológicos e culturais europeus) podem também ser chamadas de “hollywoodianismo”:

“Não se trata de condenar Hollywood como um bloco – como toda prática cultural, Hollywood é um centro de tensões e contradições – nem sequer encaramos a vanguarda como refúgio contra o eurocentrismo. Gostaríamos de propor, no entanto, que ‘há mais coisas entre o céu e a terra’ do que aquilo que se sonha no universo do hollywoodianismo (é bom lembrar que não utilizamos o termo ‘Hollywood’ para manifestar uma rejeição simples de todo cinema comercial, mas como expressão de uma forma ‘dominante’ de cinema que é maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora).” (SHOHAT & STAM, 2006: 28)

Seguindo a linha de raciocínio de Shohat & Stam, se tomarmos como hipótese fundamental que o cinema hollywoodiano trabalha com uma noção de “eu” que, surgida no século V, na Grécia de Péricles, foi erigida pela filosofia europeia moderna como sinônimo de racionalidade; que Descartes teria conferido a esse “sujeito” poderes quase sobrenaturais; que Kant posteriormente o colocaria como princípio determinante do mundo do conhecimento e da ação (ABBAGNANO, 2007: 1096-99); e que tal modelo, adotado paradigmaticamente

pelo Ocidente, está presente, também como paradigma, no cinema hollywoodiano, começamos a perceber a adequação apenas parcial do conceito de sujeito como operacional para a análise do cinema africano em geral, em cuja prática narrativa (e também política, dos cineastas enquanto grupo) parece importar, não a definição de um indivíduo que se faz por si mesmo, a partir de sua ação particular no mundo, mas a constituição de um *sujeito coletivo*, de uma *subjetividade* construída a partir do papel/função do sujeito em seu meio e dele indissociável.

Nesse sentido é que talvez pudéssemos dizer que Sofia, enquanto personagem, também no contexto do cinema africano que busca criar imagens não eurocêntricas, ou não “hollywoodcêntricas” de suas culturas específicas, é uma exceção, *à ocidental*, pendendo para o “caráter individualista” que a *Carta de Argel do Cinema Africano*, como mostramos anteriormente, tanto queria criticar. De certo modo, a trajetória de Sofia – embora, como intelectual e mulher *ocidental*, eu defenda seus princípios – é um “modelo importado”, porque pende à constituição de um sujeito individual numa sociedade em que o paradigma, tradicionalmente e, por que não dizer, utopicamente, não é, nem desejaria ser, exatamente esse. Ainda assim, é importante lembrar que os conflitos pessoais da personagem, no desfecho do filme, só são resolvidos pela intervenção de um grupo de mulheres, que inclui a médica com quem Sofia se aconselha, a amiga de escola e a avó, que vão atrás do professor e da aluna, em seu resgate. A solução do conflito ligado ao assédio sexual do professor, assim, acaba por acontecer mediante um ato coletivo, e não apenas como ação individual.

A busca do sujeito-além-do-indivíduo mencionado acima, que é diverso, porém, do indistinto conceito de “povo” socialista, persiste em várias das produções cinematográficas da África de Língua Oficial Portuguesa em geral, em especial naqueles filmes que procuram, “não destruir comunidades e encorajar a solidão ao transformar seus espectadores em consumidores isolados ou mônadas auto-suficientes”, mas sim “promover o sentido de comunidade e de filiações alternativas” (SHOHAT & STAM, 2006: 28). Correndo o risco da generalização, talvez se possa dizer que, nesses filmes, o que importa não é nem a constituição de um *sujeito* - um *eu* individual “clássico”, como o de Descartes e de Kant, muito menos a sua dissolução, como acontecerá na filosofia e na arte

européias do século XX. O que importa neles, parece-me, é a constituição de um *sujeito coletivo* a partir de práticas sociais específicas, uma identidade de muitos, enraizada na vivência social, em que, afinal, o eu individual possa reconhecer-se.

No filme angolano *O comboio da Canhoca* (1989), de Orlando Fortunato, por exemplo, vários personagens de etnias, cores de pele, profissões e posições políticas diversas se veem presos num vagão de carga de um trem abandonado junto à estação angolana de Canhoca por três dias, sem água e sem comida, acusados de subversão, numa referência a um episódio verídico da história de Angola nos anos 1950. O convívio forçado em condições precaríssimas acirra as divergências, e o que vemos dentro do vagão não é a emergência personalidades individuais, mas a articulação, em cada personagem, de traços sociais e culturais de várias fatias da sociedade angolana fraturada no período anterior à independência, com várias questões éticas envolvidas.

No também angolano (e raro) *Nelisita*, de 1983, dirigido pelo mesmo Ruy Duarte de Carvalho de que tanto falamos anteriormente, há a reconstituição quase antropológica de uma aldeia nianeka, ao sul de Angola, em que um jovem salvador da coletividade, quase um “messias” que fala com os animais, o Nelisita do título, tem de livrar a comunidade da maldição da fome, impingida por deuses que vestem óculos ray-ban e calças jeans, roubam toda a comida do mundo e a guardam num galpão. Novamente, a trajetória do protagonista Nelisita, longe de constituir-se enquanto a formação de um sujeito individual, perfaz-se enquanto papel social dentro da comunidade, com o objetivo final de restabelecer o bem-estar comum.

Por fim, no musical *Nha Fala* (2004), filme da Guiné-Bissau dirigido pelo cineasta Flora Gomes, temos, como em *O jardim do outro homem*, uma protagonista do sexo feminino cuja trajetória individual de sucesso constituirá um sujeito individualizado, diferente do sujeito tradicional (mais “coletivo”, digamos) da sua origem africana. Vita, a heroína, deixa seu país de origem (indistinto no filme, mas cuja língua é o crioulo da Guiné-Bissau), vai estudar em Paris e, à revelia da maldição da família, cujas mulheres não podem cantar sob pena de morrerem depois, enriquece como vocalista de sucesso no gênero World Music e volta à África comprando tudo à sua volta (v., sobre *Nha Fala*, CARELLI, 2012). Ainda assim, no contexto do filme, o interessante é que, para esse sujeito

se constituir *plenamente*, ele tem de se constituir também *coletivamente*... Por esse motivo, depois de desafiar a maldição, e para fugir ao destino trágico, Vita tem de voltar a seu país natal e forjar a própria morte, organizando seu próprio velório e enterro para que, morrendo simbolicamente, possa viver enquanto indivíduo, restabelecendo sua paz pessoal dentro da própria tradição e, assim assumindo novamente seu lugar, modificado embora, na coletividade à qual pertencia.

3. Paradigmas “universais”, construções culturais

Em sua Introdução à obra *Les cultures et le temps*, organizada por ele a partir de ensaios de vários especialistas a respeito do conceito de tempo em certas culturas tradicionais (chinesa, judaica, grega, muçulmana, hindu, banto), Paul Ricoeur afirma:

“Antes mesmo de nos perguntar o que podemos *fazer* da descoberta dessa diversidade das culturas, importa compreender o que ela *significa*, para abarcar suas múltiplas raízes. Com efeito, não é tão fácil como pode parecer assumir integralmente o reconhecimento de que, por trás de nossa modernidade, nas camadas fundadoras de nossa cultura, há uma competição, uma polêmica originária que condiciona toda tomada de consciência daquilo que a história fez de nós. A história nos engendrou múltiplos e diversos: essa tomada de consciência deve ser levada até o ponto em que ela se torna embaraço radical, aporia sem recurso aparente.” (RICOEUR, 1975: 19; trad. minha, itálicos do autor)

No esteio dessas considerações, o objetivo deste artigo é, modestamente e de forma breve, argumentar que algumas categorias teóricas fundamentais para o pensamento filosófico e cultural do Ocidente, como “nação” ou “sujeito”, não conseguem explicar ou interpretar, de modo abrangente, as produções culturais e artísticas, entre elas as cinematográficas, do continente africano em sua

vertiginosa diversidade. Nesse sentido, o que há de belo (e assustador) em se trabalhar com África, na maioria das vezes, é descobrir que paradigmas para nós consolidados, por vezes até ultrapassados, lá, em nenhum momento, vieram a se materializar da mesma maneira. A ideia de nação talvez seja um deles. O conceito de sujeito, outro. Na maioria dos casos concretos, esses paradigmas, se se propõem como problema, acontecem, no interior dessas produções culturais, como impacto de algo que não é exatamente próprio, mas alheio. E conferir sentidos a certos fenômenos mediante categorias que lhes são estranhas pode sim, no limite, criar aporias “sem recurso aparente”. Ao menos num primeiro – ou segundo, ou terceiro – momentos ou movimentos.

Retomando a crítica empreendida pelo filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe,

“O reconhecimento teórico e prático do corpo e carne do ‘estranho’ como carne e corpo exatamente como os meus, a *ideia de uma natureza humana comum, uma humanidade compartilhada com outros* vem postulando há tempos, e ainda o faz, um problema para a consciência ocidental.

Mas é em relação à África que a noção da ‘alteridade absoluta’ foi levada mais longe. Já é amplamente conhecido que a África como uma ideia, um conceito, tem historicamente servido, e continua a servir, como um argumento polêmico para o desejo desesperado do Ocidente de assegurar sua diferença em relação ao resto do mundo. Em muitos aspectos, a África ainda constitui uma das metáforas através das quais o Ocidente representa a origem de suas próprias normas, desenvolve uma autoimagem e integra essa imagem no conjunto de significantes que afirmam o que supõe ser sua identidade.” (MBEMBE, 2001: 2; trad. minha, itálicos do autor)

Assim, muito embora ainda não saibamos ao certo que paradigmas teóricos utilizar para uma compreensão mais apropriada e abrangente de fenômenos culturais e estéticos assim diversos, temos ao menos de reconhecer,

radicalmente, sua *diferença* fundamental e os limites que ela nos impõe, concluindo, com o filósofo e escritor congolês V. Y. Mudimbe, que todas as formas artísticas, “enquanto mediações, [...] expressam e significam a absoluta existência e a absoluta ausência da Verdade. Desta forma, nossos discursos [...] testemunham uma atividade de representação que fala, ela mesma, de nossos dilemas coletivos”. É por isso que para Mudimbe, e com Walter Benjamin, “a Verdade está [e estará] sempre *representando* a si mesma” (MUDIMBE, 1994: 55; trad. e itálicos meus).

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. "Sujeito" (verbetes). *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 1096-99.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARELLI, Fabiana. Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em *Nha Fala*, de Flora Gomes. *Literartes*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 1-21, Set. 2012.
- _____. A ilha dos espíritos/The island of the Spirits, Licínio Azevedo. *J AFR MEDIA STUD*, v. 4, p. 263-268, 2012.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CHAVES, Marina Oliveira Félix de Mello & MIRANDA, Bruna Suelen Rocha. As produções cinematográficas dos Países Africanos de Língua Portuguesa. In CARELLI, F., BUENO, F. e CUNHA, M. Z. *Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: FFLCH/USP (no prelo).
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: FFLCH, 1999.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Em favor do cinema indisciplinar: o caso português. *Rebeca*, v. 2, p. 99-138, 2012.
- _____. *Identity and difference: postcoloniality and transnationality in Lusophone films*. Zurich/Berlin/London: Lit Verlag, 2012.

- MARQUEZINI, Fabiana Carelli. Aos cacos: imagens da nação angolana em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, livro e filme. *Via Atlântica*, Brasil, n. 13, p. 181-193, jun. 2009.
- MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MUDIMBE, V. Y. *The idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- RICOEUR, Paul *et alii*. *Les cultures et le temps*. Paris: Les Presses de L'UNESCO, 1975.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- THACKWAY, Melissa. *Africa shoots back: alternative perspectives in Sub-Saharan African film*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Filmes citados:

- O comboio da Canhoca* (Orlando Fortunato, Angola, 1989, 90 min., ficção/cor)
- A ilha dos espíritos* (Licínio Azevedo, Moçambique, 2010, 63 min., documentário/cor)
- O jardim do outro homem* (Sol de Carvalho, Moçambique/Portugal/França, 2007, 80 min., drama/cor)
- Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* (Margarida Cardoso, Portugal/Bélgica/França/Moçambique, 2003, 52 min., documentário/cor).
- Nelisita* (Ruy Duarte de Carvalho, Angola, 1982, 90 min., ficção/p&b)
- Nha Fala* (Flora Gomes, França/Guiné Bissau, Luxemburgo/Portugal, 2002, 90 min., drama/ cor)
- Sambizanga* (Sarah Maldoror, Angola/Congo, 1972, 102 min., drama/cor)

Sites consultados:

www.africine.org

www.africultures.com

www.cine3mondes.com

- AFRICINÉ. FEPACI (Fédération Pan-Africaine des Cinéastes). Em <http://www.africine.org/?menu=fichedist&no=2086>. Acesso em 07-09-2013.
- ASSEMBLEIA Geral das Nações Unidas. Declaração Universal dos Direitos Humanos. Em http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm. Acesso em 07-09-2013
- BAGNOL, B. e CABRAL, Z. Estudo sobre o *Estatuto do Professor do Ensino Primário em Moçambique*. Em www.unicef.org/mozambique/pt/HOLDAN-RF10.doc. Consultado em 03/11/2013.
- BERLINDA. O jardim do outro homem. Em http://www.berlinda.org/Filmes/Filmes/Eintrage/2012/10/23_O_Jardim_de_Outro_Homem.html. Consultado em 03/11/2013.
- DIRECTORY of World Cinema. Sambizanga. Em <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=878>. Acesso em 17/02/2013).
- INTERNATIONAL Movie Database. Sambizanga. Em <http://www.imdb.com/title/tt0069214/>. Acesso em 07/10/2013.
- MALDOROR, Sarah (diretor). *Sambizanga*. Em <http://www.youtube.com/watch?v=TVXWIBmjkSg>. Última consulta em 07/10/2013.
- PANORAMA. Declaração Universal dos Direitos dos Povos. Em <http://www.tigweb.org/youth-media/panorama/article.html?ContentID=6316>. Acesso em 07-09-2013.
- SAPO Cinema. 'O jardim do outro homem' inaugura hoje o FESTin. Em <http://cinema.sapo.pt/magazine/entrevista/o-jardim-de-outro-homem-inaugura-hoje-o-festin>. Consultado em 03/11/2013.
- TEIXEIRA, João. Entrevista com Sol de Carvalho. Em <http://cine-africa.blogspot.com.br/2011/03/entrevista-com-sol-de-carvalho.html>. Última consulta em 03/11/2013.
- WIKIPEDIA. Cinema da África. Em http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_da_África. Acesso em 07-09-2013.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. Em www.afro.who.int/index.php?option=com_docman&task=doc. Consulta em 03/11/2013.