

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

KEITA! O LEGADO DO GRIOT EM BENEFÍCIO DO CINEMA & VICE ET VERSA¹

Carla Damiano²; Lincoln N. Cunha Jr³

Resumo:

Os sentimentos pan-africanista e anti pós-colonialista sempre estiveram presentes em imagens, nas artes e no cinema. Em particular, o cinema africano ao sul do Saara foi um importante instrumento contra os processos de dominação, tanto dos antigos colonizadores europeus, quanto de seus novos dirigentes ou de sua elite burguesa, que florescia nos anos pós-independências. Seja no didatismo de Sembène ou no cinema lúdico e irônico, como *Touki Bouki* do cineasta Djibril Diop Mambéty, os filmes não se afastaram de um cinema emancipador, expressando aspectos anticolonialistas e concepções afrocêntricas. Neste artigo lembramos inicialmente a importância revolucionária do movimento AfriCOBRA e desenvolvemos uma análise do filme *Keita! O legado do griot*, do cineasta burkinabê Dani Kouyaté, com ênfase na compreensão afrocentrada das possibilidades de uma emancipação cultural e formadora.

Palavras-chave: AfriCOBRA; Cinema africano; *Griot*; Afrocentricidade; Pós-colonialismo

Abstract:

Pan-Africanist and anti-postcolonialist feelings have always been present in images, in the arts and in the cinema. The sub-Saharan cinema, in particular, has been an important instrument against the processes of domination, both of the former European settlers and of their bourgeois elite, which flourished in the post-independence years. Whether in Sembène's didacticism or in playful and ironic cinema – such as *Touki Bouki*, by the filmmaker Djibril Diop Mambéty –, films did not withdraw from an emancipatory cinema, expressing anticolonialist aspects and Afrocentric conceptions. In this article we remember the important roll of AfriCOBRA art movement and develop an analysis of the *Keita! Voice of the Griot* directed by the Burkinabe filmmaker Dani Kouyaté, with an emphasis on a keen understanding of the possibilities of cultural and formative emancipation.

Keywords: AfriCOBRA, African Cinema; Griot; Afrocentricity; Postcolonialism

¹ *Keita! Griot's legacy for the benefit of cinema & vice et versa*

² Carla Milani Damiano possui formação em Filosofia, tendo estudado na PUC-SP, UNICAMP e Universidade Livre de Berlim. É professora associada da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, é do corpo permanente de professores dos programas de pós-graduação em Filosofia e Artes Visuais da mesma Universidade. Publicou vários artigos, organizou e publicou livros na área de Estética. Endereço de email: cmdw16@gmail.com

³ Lincoln N. Cunha Jr possui formação em Filosofia e Letras. É professor do Instituto Federal da Bahia - IFBA, atuando nas áreas de Filosofia, Educação e Relações étnico-raciais, e coordenador do Baobá: Grupo de Pesquisa em Ancestralidade e Pensamento De(s)colonial. Endereço de email: lincunha@hotmail.com

Podemos dizer que, na reunião entre filosofia, estética e raça, é possível encontrar décadas de discussão e de manifestações artísticas cuja sofisticação superou a aparência dos dualismos. A reversão dos sistemas de opressão e colonização por meio da imagem encontrou contrapartidas em movimentos revolucionários como por exemplo, o cinema africano a partir da década de 1960 e o movimento AfriCOBRA iniciado na década de 1960 nos Estados Unidos . O aspecto importante a ressaltar é que o caráter revolucionário não foi estruturado apenas em discursos contestatórios, mas na conjunção entre filosofia, estética e raça. Como podemos ler nos princípios do movimento AfriCOBRA (*African Commune of Bad Relevant Artists*) que, em si, já era o desdobramento de outro movimento, o COBRA (*The Coalition of Black Revolutionary Artists*), na confluência com o OBAC (*Organization of Black American Culture*), este último responsável por criar, em 1967, o “Muro do respeito” (*The Wall of Respect*) em Chicago, em 1967, um símbolo visual do nacionalismo e libertação do movimento negro.⁴

A característica de movimento artístico tornou a experimentação e afirmação identitária uma marca coletiva de reconhecimento público no período, uma herança revivida visualmente em muitos movimentos negros brasileiros. Essa identidade baseia-se em características étnicas, sociais, políticas e econômicas. Não se trata, portanto, de uma experimentação livre e distante dessas determinações, mas da arte do movimento negro e da valorização positiva da identidade negra. Na descrição de Barbara Jones-Hogu :

Afirmações negras, positivas e diretas, criadas em cores vivas, vívidas e radiantes, como laranja, morango, cereja, limão e uva. Cores puras e vivas, do sol e da natureza. Cores que brilham nas pessoas negras, cores que se destacam contra a vegetação das áreas rurais. Cores borbulhantes, declarações positivas negras enfatizando uma direção na imagem com letras, linhas e formas perdidas e encontradas foram, os elementos iniciais que criaram a COBRA, a Coalizão de Artistas Revolucionários Negros.⁵

O cinema africano, por sua vez, além de acompanhar as diversas transformações sociais e políticas que aconteceram no mundo desde antes da primeira grande guerra, espelhou no ecrã sua interpretação e agência sobre tais mudanças. De acordo com Ângela Prysthon⁶, nos anos da década de 1950, o cinema passou a ter

⁴ Cf. Rebecca Zorach, *Art for People's Sake: Artists and Community in Black Chicago, 1965-1975*. Durham, Duke University Press, 2019.

⁵ JONES-HOGU, Barbara. *The History, Philosophy and Aesthetics of AFRICOBRA*, p. 1.

Tradução nossa. Disponível em:

<http://www.areachicago.org/the-history-philosophy-and-aesthetics-of-africobra/>. Acesso em 05/06/2019. Inicialmente a sigla do movimento era COBRA (*Coalition of Black Revolutionary Artists*), sendo depois rebatizado como AfriCOBRA (*African Commune of Bad Relevant Artists*).

⁶ Angela Prysthon (2006) indica-nos, em seu texto, que a partir da década de 1980, as noções de “Terceiro Mundo” e “Terceiro Cinema” foram perdendo força e caindo em desuso. No entanto, acreditamos ser importante fazermos referência a esses conceitos, uma vez que, segundo nosso entendimento, estão no cerne do cinema periférico e tanto influenciaram as lutas anti-coloniais e anti-imperialistas, travadas contra as grandes nações

uma maior força na representação política. No continente africano, por exemplo, o cinema tomou um representativo caráter político, pois representou ideias de libertação que tomavam força com as lutas pelas independências dos territórios colonizados.

De acordo com a idéia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações.⁷

Com isso, artistas africanos se apropriaram do cinema, produto do desenvolvimento ocidental da técnica, encontrando nele um meio para que pudessem contar suas próprias histórias e lutar pelos próprios ideais. Como vimos acima, assim como o movimento AfriCOBRA, o cinema africano, além de tratar das mazelas consequentes da colonização, buscou – e ainda o faz – resgatar a autonomia política, resguardar e valorizar suas culturas, recuperar suas histórias e fortalecer a autoestima.

Em uma perspectiva próxima à do cinema africano, o AfriCOBRA continua ativo, tendo recebido recentemente uma exposição-livre na Bienal de Veneza (2019).⁸ O movimento, que foi fundado inicialmente por Jeff Donaldson, Wadsworth Jarrell, Jae Jarrell, Barbara Jones-Hogu e Gerald Williams, tem encontrado releituras e novas expressões, além de ser lembrado em exposições. Cientes do potencial de comunicação da arte visual, eles procuram um meio de afetar as pessoas ao utilizarem princípios filosóficos e estéticos associados a uma prática educativa em movimentos comunitários, traçando um legado e o futuro da arte negra contemporânea. Os princípios filosóficos inspiravam-se na experiência do povo africano e no pressuposto de que a arte é reflexo do povo, e não imagens realizadas para os críticos. Um pressuposto identitário em compromisso com “as lutas dos povos africanos que estão em guerra pela sobrevivência e libertação”.⁹ Uma abertura do local ao internacional que oferecia positividade como o movimento cultural chamado *Black is beautiful*, por exemplo. O meio de produção acessível e econômico elegia o “poster” ou a “poster-art” como aberto a todos. Os povos africanos são manifestamente a origem dos trabalhos dos artistas do grupo. Quanto aos princípios estéticos, há um rompimento com a mimesis e a simetria rígida, ênfase no movimento, na cor e no uso de “repetição rítmica

ocidentais pelos países colonizados.

⁷ PRYSTHON, Angela. “Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema”. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v. 6, 2006, p. 9.

⁸ O Evento colateral oficial da 58ª Bienal de Veneza 2019, o *AFRICOBRA: Nation Time*, teve por curador Jeffreen M. Hayes. Disponível em: <http://kavigupta.com/exhibition/africobra-nation-time-at-la-biennale-di-venezia-2019/> Acesso em 01/10/2019.

⁹ JONES-HOGU, Barbara. Op.cit. p. 1.

sincopada”.¹⁰ Brilho e cor com afirmação do cabelo afro, como a iconização do rosto da jovem Angela Davis pelo artista Wadsworth A. Jarrell.



Figura 1: Wadsworth A. Jarrell (American, born 1929). *Revolutionary (Angela Davis)*, 1971. Acrílico e técnica mista sobre tela. 162,6 x 129,5 cm.

Anteriormente, Frantz Fanon indicava a ambivalência da estética nos processos de dominação colonial. Uma ambivalência, como Monique Roelofs comenta,¹¹ que não deve ser entendida como um simples binarismo racial; mas é na distinção de raça que outros binarismos são estabelecidos de forma racializada de maneira mais preponderante, quais sejam:

Entre mente e corpo, razão e emoção ou sensibilidade, sujeito e objeto, e individual e geral, atuando na produção e manutenção de construções hierárquicas da negritude e branquitude, e na formação de padrões de interação entre pessoas negras e brancas.¹²

Entre as experiências estéticas citadas encontram-se hábitos gerais “tais como [os] de cantar, dançar, vestir, mitos, jantares, festas, esportes, desfiles, estátuas e

¹⁰ Id.

¹¹ ROELOFS, Monique. “Estética, endereçamento e ‘sutilezas’ raciais”. In: DAMIÃO, Carla M; ALMEIDA, Fábio F. (Org.). *Estética em preto e branco*. Goiânia: Ricochete, 2018, p. 12. Disponível em: https://cegraf.ufg.br/up/688/o/Estetica_em_Preto_e_Branco_-_ebook_final.pdf. Acesso em 09/06/2019.

¹² Ibid., p. 12.

habitações humanas”,¹³ que incrustaram ao longo do tempo hierarquias coloniais e neocoloniais. A racialização, nesse sentido, fundamenta todo tipo de experiência estética e mantém os binarismos. No entanto, a ambivalência apregoadá à estética, parece fornecer um grande instrumento de reversão da opressão dos sistemas de (neo)colonização racializados. Segundo Roelofs, “a atividade estética parece ser um manancial de ferramentas de resistência altamente frutífero e uma contestação contra exatamente aquelas dualidades que permeiam a existência com tais forças brutais e princípios de divisão”.¹⁴

O exemplo acima citado do AfriCOBRA, mais do que ser o resultado de uma simples inversão retórica – comum em regimes de opressão sem necessariamente requerer a distinção racial –, requer um entendimento dessa ferramenta utilizada em benefício da afirmação, da positividade da existência comum, social e étnica que compõem imagens, ensinam e revolucionam a própria forma com base na ancestralidade africana.

Da cena artística norte-americana, que foi motivada pelo sentimento pan-africanista, levaremos em consideração a própria produção de imagens, dessa vez cinematográficas, no contexto das lutas pela descolonização política e cultural africana.

O Pan-africanismo foi um movimento criado por intelectuais da diáspora negro-africana no início do século XX. As ideias pan-africanistas já existiam no século anterior, mas foi em 1900, época do I Congresso Pan-africano, que o movimento oficializou esse nome. Seus idealizadores partiram do desejo de recuperar os laços com o continente do qual seus antepassados foram sequestrados e expatriados, sendo levados a outros continentes na condição de escravizados. Entre suas ideias, estava presente a questão de que todos os negros que estavam espalhados pelos continentes faziam parte do povo africano. A África era, portanto, a pátria de todos os negros, tanto daqueles que estavam no continente africano, quanto dos da diáspora, fazendo crescer, assim, a necessidade de re ligação com o continente africano, bem como a intenção de retornar, homens e mulheres livres, ao continente de seus antepassados.

Além desse ideal de terra ancestral, o pan-africanismo tornou-se uma rede de promoção de solidariedade entre os sujeitos da diáspora e do continente, E, por isso, fomentou o surgimento de movimentos pela libertação da África e seus povos, segundo Tony Martin: “O Pan-africanismo trouxe a percepção de que a África tornou-se uma comunidade global. [...] À medida em que o século XX vai avançando, o empreendimento pan-africano tornou-se, cada vez mais, uma troca de duas vias, de pessoas e de ideias.”¹⁵ No período entre guerras (entre as duas

¹³ Ibid., p. 12.

¹⁴ Ibid., p. 13.

¹⁵ MARTIN, Tony. *Pan-Africanism, 1441 to the 21st Century: Building on the Vision of Our Ancestors*. Disponível em: http://www.panafricanperspective.com/au_intellectuals.html. Acesso em 01/08/2014. Tradução nossa. “Pan-Africanism brought the realization that Africa had become a global community. [...] As the nineteenth century wore on the Pan-African enterprise increasingly became a two way exchange of persons

guerras mundiais), o mais movimentado e fértil para os movimentos anticolonialistas, o pan-africanismo tomou nova roupagem, deixando de ser um movimento das elites intelectuais, passando a mobilizar cada vez mais as camadas populares das sociedades. Nesse tempo, o movimento passou a apresentar-se “na qualidade de força de integração visando a unidade ou a cooperação política, cultural e econômica na África”.¹⁶

A importância das artes visuais no desenvolvimento do que Asante nomeia, nos anos 1980, como identidade afrocêntrica e sua formação, é fortemente indicada pelas revoluções culturais americanas da década de 1960 e, como pudemos brevemente observar no movimento AfriCOBRA, esses sentimentos pan-africanista e anticolonialista, ao que parece, sempre estiveram presentes no cinema africano ao sul do Saara. A sétima arte foi apropriada para que os sujeitos africanos pudessem ter mais um instrumento contra dominações, tanto dos antigos colonizadores europeus, quanto de seus novos dirigentes ou sua elite burguesa, que florescia nos anos pós-independências. Seja no didatismo de Sembène, ou no cinema que, transcendendo os limites do real, seja lúdico e irônico, como *Touki Bouki*, do cineasta Djibril Diop Mambéty,¹⁷ os filmes não se afastaram de um cinema emancipador, expressando aspectos anticolonialista e concepções afrocêntricas.

Manthia Diawara defende a necessidade da descolonização das mentes tanto quanto a descolonização econômica ou política, uma vez que:

[As] ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legado na era pós-colonial [...] afetaram a África e os povos africanos em todos os níveis: econômico, político, cultural e psicológico, na sua própria auto-imagem e na imagem da comunidade [...]. A descolonização do espaço mental deve seguir *pari passu* com a do espaço econômico e político.¹⁸

A descolonização das mentes ou descolonização do conhecimento é, portanto, necessária para que se consiga o afastamento do pensamento eurocêntrico e de sua boa dose de egocentrismo. À medida que o sujeito se afasta do pensamento colonial e imperialista, tem a chance de se aproximar cada vez mais das vozes que por tanto tempo foram silenciadas no e pelo ocidente.

Cheick Oumar Sissoko, cineasta do Mali, um dos mais reconhecidos do cinema africano, em entrevista ao site *afreaka.com* (2014), defende a necessidade de o cinema reafirmar sua importância para a sociedade africana. Segundo ele, essa

and ideas.”

¹⁶ ASANTE, S. K. B.; CHANAIWA, D. “O Pan-africanismo e a integração regional”. In: MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. (Org.). *História Geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 873.

¹⁷ Alguns cineastas que desenvolveram seus trabalhos dentro essas temáticas: Ousmane Sembène, Souleymane Cissé e Idrissa Ouedraogo.

¹⁸ DIAWARA, Manthia. “A iconografia do cinema da África ocidental. Termo.” In: MELEIRO, A. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 27.

manifestação artística tem um papel fundamental na conscientização da sociedade no que se refere aos direitos e deveres dos cidadãos, bem como sua afirmação perante as demais comunidades e a si próprio enquanto sujeito agente de sua história. Na entrevista, Sissoko diz que, “o cinema tem que criar uma mentalidade, tem que permitir o desenvolvimento da consciência [...] tem essa capacidade pedagógica de abrir os olhos e de fazer com que as pessoas entendam o papel da África na humanidade.”¹⁹

Passamos a apresentar uma análise do filme *Keita! O legado do griot*²⁰, do cineasta burkinabê Dani Kouyaté, com ênfase na compreensão afrocentrada das possibilidades de uma emancipação cultural, formadora e positiva. O filme conta a história do fundador e primeiro imperador do Antigo Mali, no século XIII, Sundjata Keita,²¹ sob a ótica da teoria da *afrocentricidade*.²² Kouyaté atualiza a história no sentido de ressignificá-la como uma fonte crucial na educação infantil, uma vez que promove a retomada da consciência identitária em vistas à descolonização das mentes.

No enredo do filme, o *griot* Djeliba deixa sua aldeia, andando até cidade, no intuito de chegar ao seu destino: a casa da família Keita. Ao passar os dias em tal residência, o ancião inicia o processo de ensinamento ao mais novo membro da família, o garoto Mabo. No entanto, Djeliba se depara com as dificuldades e (im)possibilidades de levar a cabo sua incumbência, iniciar o jovem Mabo, nas tradições de sua família.

O *griot* é um dos responsáveis pela preservação da memória ancestral na África ocidental. Conforme Vansina,²³ na África há indivíduos especializados em cada tipo de narrativa. Esses especialistas podem ser, entre outros, genealogistas, pregadores religiosos, contadores de histórias engraçadas; transmitem histórias de clãs e dinastias, tratam de questões públicas e oficiais, dão conta de questões religiosas e de culto e também para consolidar e ensinar sobre tradições familiares.

¹⁹ SISSOKO, Cheick Oumar. *Entrevista*. Bamako, Mali, 2014. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/cheick-oumar-sissoko-e-o-cinema-da-verdade/>. Acesso em 12/06/2014.

²⁰ A partir deste momento, iremos nos referir a esse filme apenas como *Keita!*...

²¹ Sundjata foi o 17º rei no trono do Manden, chegando a ele após a fuga de seu irmão Dankaran Tuman, então *mansa* (chefe supremo) do Manden.

²² Cf. ASANTE, Molefi K. “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93. A *afrocentricidade* é um conceito desenvolvido por Molefi Asante, na década de 1980, tendo como seus antecedentes o *pan-africanismo*, a *negritude*, bem como o movimento *black power*, a *renascença* no Harlem, nos Estados Unidos da América. O conceito de *afrocentricidade* é uma forma de trabalhar, desenvolver e pesquisar a história, a cultura, a filosofia e a ciência do mundo ressaltando o valor e importância do negro-africano. *Afrocentricidade* tem como uma de suas metas a recuperação do lugar da África na história mundial, restaurando o reconhecimento e o respeito pelos demais povos.

²³ VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 150.

O *griot* é um dos guardiões da história oral, como diz Ki-Zerbo²⁴, destacando-se pela possibilidade de dar conta de várias espacialidades, de acordo com a necessidade da ocasião. O ancião, para tornar-se um *griot*, encarrega-se da memória coletiva a partir dos ensinamentos que recebeu dos mais velhos e ocupará essa função por tradição familiar. São sujeitos coletivos, encarregados de conservar a memória coletiva, a história e a cultura na qual estão inseridos.

O *griot* Djeli Kuyaté, em Niane, fala sobre sua arte de narrar:

Sou *griot*. Meu nome é Djeli Mamadu Kuyaté, filho de Bintu Kuyaté e de Djeli Kedian Kuyaté, Mestre na arte de falar. Desde tempos imemoriais estão os Kuyatês a serviço dos príncipes Keita do Mandinga: somos os sacos de palavras, somos o repositório que conserva segredos multisseculares. A Arte da Palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra, *damos vida aos fatos e façanhas* dos reis perante as novas gerações.²⁵

A tensão principal do filme está no choque entre o ensinamento que o *griot* transmite a Mabo e aquele ensinamento que o mesmo jovem recebe na escola oficial. Enquanto Djeliba está orientado pela tradição oral e autorizado a ensinar pela formação tradicional que recebeu no seio de sua família – historicamente de *griot* –, o professor escolar orienta-se pela formação oficial e nas informações que os livros escolares oferecem. Um exemplo das diferenças entre os dois sistemas de conhecimento está no fato de que Mabo aprendeu na escola que seus antepassados eram macacos; Djeliba, ao contrário, ensina que, na verdade, ele é descendente de um grande rei, um grande conquistador.

No decorrer do enredo, Mabo acaba transmitindo aos seus colegas os ensinamentos que vem recebendo do *griot*, ação que causa um grande descontentamento na escola e nos pais desses alunos que estão sendo “influenciados” pelo jovem Keita. O desagrado, no entanto, não se instala apenas fora do seio familiar, pois a mãe do garoto também não fica satisfeita em ver seu filho dando prioridade aos ensinamentos do velho *griot* em detrimento dos afazeres escolares. A situação chega ao ponto em que ela faz suas malas e ameaça sair de casa caso aquela situação não mudasse.

A ancestralidade é abordada tendo a tradição oral como lastro para a conservação e atualização do mito construtor da sociedade do Mali e, de maneira similar, de outros povos africanos. Hampaté Bâ sugere que a oralidade é um aspecto fundamental da narrativa:

Nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa

²⁴ KI-ZERBO, Joseph. “Introdução Geral”. In: *História geral da África, I*: Op. cit., p. XXXVIII.

²⁵ NIANE, D. T. *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*. Trad. Oswaldo Biato. São Paulo: Ática, 1982, p. 11.

herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos.²⁶

Nesse sentido, o principal, o mais forte e mais denso registro da história e das culturas africanas ao sul do saara, em especial do Mali, na qual estão presentes a força mágico-espírito-social da elaboração subjetiva dos sujeitos e, da mesma maneira, dos grupos sociais. é a oralidade. Em *Keita!...*, Sundjata Keita, fundador do império do Mali, é o personagem histórico-mítico que fará a ligação entre o passado e o presente, possibilitando, através da narrativa do *griot*, perceber as condições histórico-culturais e epistemológicas dos povos africanos violentados pela colonização europeia.

A história da África e, por conseguinte do Mali, está imersa nas fontes orais. De acordo com Hama e Ki-Zerbo, Vansina e Hampaté Bâ, a tradição oral se apresenta para vários povos africanos de maneira mais significativa e evidente do que outras fontes, tais como a escrita e a investigação arqueológica que, juntas, formam as três colunas que possibilitam o conhecimento da história. À tradição oral, portanto, é dada a mesma relevância das outras duas fontes, uma vez que não se deve enumerar esses três pilares em ordem de importância. No entanto, Ki-zerbo afirma que a tradição oral é a mais genuína e a que mais se aproxima da força que a memória e a ancestralidade realmente têm.

O que se encontra por detrás do testemunho é o valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.²⁷

Observa-se nesse fragmento a relevância que tem a transmissão oral da cultura, bem como o mérito daquele que foi iniciado na arte de narrar, pois a narrativa está repleta de bens e valores pelos quais as mais diversas sociedades se baseiam. Não se trata, nesse caso, de uma simples idealização da história, mas da conservação e continuidade dos aspectos socioculturais e religiosos construídos ao longo do tempo e que são tomados como verdadeiros e essenciais.

A oralidade traz de volta o passado e o atualiza. Na boca do ancião, passado e presente se fundem, fazendo com que o espectador/ouvinte sinta dentro de si a força de seus antepassados. O *griot* fala e o ouvinte precisa estar atento, cada momento é uma informação que precisa estar presente na história. A atenção redobrada do ouvinte é, portanto, indispensável à completude da ação do narrador. Podemos perceber esse aspecto no cartaz do filme *Keita!...*, conforme imagem abaixo:

²⁶ Hampaté, A. Bâ, “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. (Ed.). *História Geral da África, I*. Op. cit., p. 167.

²⁷ Ibid., p.168.

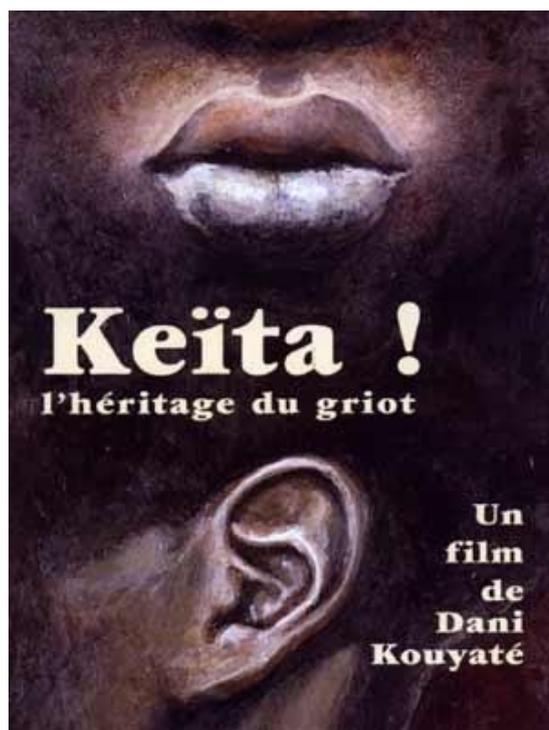


Figura 2. Cartaz do filme *Keita! O legado do griot*, (1995).

O *griot* “esteve lá”, ele sabe, ele resguarda a memória sobre seus antepassados, sobre a gênese e a edificação das sociedades. É o *griot* o guardião da memória, da tradição e da conservação do presente no passado e do passado no presente.

Isso posto, o posicionamento do *griot*, no filme de Kouyaté, será de resistência, uma vez que expõe uma forma de saber que se diferencia do saber imposto pelo europeu ocidental. O conhecimento escolar não seria, para a tradição do *griot*, mais importante do que o conhecimento dos povos colonizados. Há muitas verdades no mundo e não se deve elencar apenas uma manifestação da verdade como única.

Filmado nos idiomas bambara e francês, com película em 35mm e duração de 94', *Keita!*... conta, em seu elenco, entre outros, com Hamed Dicko, no papel de Mabo e Sotigui Kouyaté, como Djeliba. O professor de Mabo, o senhor Fofana, é interpretado por Abdoulaye Koumboudri; Claire Sanon atua no papel de Sitan, a mãe de Mabo e Mamadou Sarr como o pai do garoto. No núcleo de atores que representam os personagens da epopeia mandinga há: Seydou Rouamba, interpretando Sundjata Keita quando criança e Seydou Boro, fazendo o mesmo personagem em sua fase adulta; Sogolon é interpretada por Blandine Yaméogo, enquanto Mâ Compaoré atua como a mulher búfalo; Souleymane Koulibali desempenha o papel de Maghan Kon Fatta, e o mestre caçador é encenado por Adama Kouyaté.

Em sua ficha técnica, o roteiro é de realização de Dani Kouyaté, montagem de Zoé Durouchoux, música de Sotigui Kouyaté, som de Pierre Mertens, figurinos e cenários de Catherine Paris e Claude Gilazeau como diretor de produção. A coprodução ficou por conta de *Les Productions de la Lanterne* (Paris), *Shahélys Productions*

(Burkina Faso) e *Producteur Délégué*, sendo distribuído pela *Médiathèque des trois mondes* (Paris).²⁸ A realização contou ainda com as participações do *Ministère des Affaires Étrangères* (Direction de l'audiovisuel extérieur et des techniques de communication), *Ministère de la Culture et de la Communication* (Centre National de la Cinématographie) e *Fonds Sud Cinéma* (França), conforme informações de Kouyaté.²⁹

Dani Kouyaté, nascido de uma família de *griots*, em 1961, em Burkina Faso, África, herdou essa função tradicional familiar, e colocou sua própria condição de *griot* a serviço do cinema. Segundo, Thiong'o:³⁰ “a experiência interna, não importando quão íntima e pessoal seja, não é independente da esfera pública, da vida pública e política”. A identidade pessoal exposta em *Keita!...*, portanto, direciona à reflexão no sentido de fazer com que se perceba a importância do posicionamento pessoal, baseado no coletivo, para o fazer cinematográfico, pois, como afirma Ousmane Sembène:

Para nós africanos a questão cinematográfica é tão importante quanto a construção de hospitais e escolas, e a alimentação de nossa população. É importante para nós termos um cinema com o qual nos identifiquemos, para rever, apreender e se compreender por meio das telas.³¹

De acordo com Joseph Paré, em consonância com Sembène, “a literatura e o cinema tornaram-se, para os africanos, maravilhosas armas para a desalienação depois de anos de ‘domesticação’”.³²

Ao se apropriar da possibilidade tecnológica que é o cinema, vários povos estabeleceram um diálogo alicerçado no lugar que ocupam no mundo, procurando desenvolver um novo centro de conhecimento que se destacasse como agente e não como subalterno, no mundo “civilizado” (europeu ocidental). Esse diálogo pôde promover o combate aos estereótipos e ajudar na reconstrução da história e identidade dos povos. Pois, se “o cinema, desde muito cedo, e não só nos países africanos, cumpriu um papel fundamental na construção do imaginário

²⁸ Não se obteve mais informações sobre as empresas e instituições de produção e distribuição do filme em questão.

²⁹ Cf. KOUYATE, Dani. *Informações*. Disponível em: <http://www.dani-Kouyaté.com/> Acesso em: 10/10/2015.

³⁰ THIONG'O, Ngugi Wa. “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? Termo.”. In: MELEIRO, A. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 29.

³¹ Sembène *apud* SOUZA, Victor M. de. “Diálogo em imagens e imagens em diálogos: um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane”. In.: *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, V. XI, n. 21, jul/dez, 2010, p. 120.

³² PARÉ, Joseph. “Keita! L'héritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image”. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 46. Tradução nossa. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/024833ar>. Acesso em: 10/05/ 2015.

“La littérature et le cinéma sont donc devenus pour les Africains des armes miraculeuses pour la désaliénation après les années de ‘domestication’”.

moderno”,³³ ele poderia, muito bem, ser apropriado pelo colonizado, na tentativa de, agora, emancipar-se. Foi o que fizeram alguns diretores africanos.³⁴

Esses diretores, periféricos em relação ao centro euro-ocidental, portanto, tomaram inicialmente as configurações que pudessem trazer à tona uma nova forma artística com o intuito de permitir, até certo ponto, um olhar emancipatório que, até então, estava marcado predominantemente no campo da luta política e da literatura. Verónica Revenga sustenta que “os africanos tomaram a câmara como um meio para combater os mitos que tinham justificado a conquista [colonial]”.³⁵

O cinema tornou-se, assim como a literatura, um meio no qual a população pode examinar as circunstâncias históricas, econômicas, sociais e culturais que figuram sua própria narrativa de vida. Nesse sentido, a oposição entre o conhecimento tradicional do *griot* (no caso específico de *Keita!*...), que se refere à tradição histórico-cultural das populações do Mali, e o conhecimento do colonizador europeu, esvaziado de sentido para os povos colonizados, caracteriza-se como objeto principal da argumentação fílmica. De acordo com Joseph Paré, em consonância com Sembène, “a literatura e o cinema tornaram-se, para os africanos, maravilhosas armas para a desalienação depois de anos de ‘domesticação’”.³⁶ Como posicionar-se, então, diante dessa diferença entre as tradições epistemológicas supracitadas? Priorizar um conhecimento em detrimento do outro ou buscar uma configuração na qual os diversos e contraditórios elementos possam dialogar entre si? O próprio Djeliba, quando interpelado pelo professor de Mabo, responde, como veremos à frente.

No intuito de que seu trabalho tenha um papel de agente desalienante, Dani Kouyaté faz uso da oralidade tradicional do *griot*, ao promover uma mediação entre a própria palavra falada e a imagem. “O tema deste filme se impõe a mim, portanto, como um dever. Mas eu tenho sorte, eu pertenço ao ‘século do cinema’, que é uma ferramenta fabulosa para um *griot!*”.³⁷ A figura do ancião complementar, segundo o que se pode entender, as possibilidades da narrativa fílmica.

³³ TAVARES, Mirian. “Cinema africano: um possível, e necessário, olhar.” In: *Contemporânea: comunicação e cultura*, UFBA, Salvador, v. 11, n. 3, set./dez. 2013, p. 467.

³⁴ Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Idrissa Ouedraogo, Djibril Diop Mambéty, entre outros.

³⁵ REVENGA, Verónica Q. “La voz del cine africano desde sus orígenes al presente”. *Quadernos de cine*. Universidad de Alicante, Espanha, v. 7, n. 7, 2011, p. 7. Tradução nossa. “los africanos tomaron la cámara como medio para combatir los mitos que habían justificado la conquista [colonial].” Disponível em:

<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/376960>. Acesso em: 05/05/2015.

³⁶ PARÉ, Joseph. Op. cit., p. 46. Tradução nossa. “La littérature et le cinéma sont donc devenus pour les Africains des armes miraculeuses pour la désaliénation après les années de ‘domestication’.”

³⁷ Cf. KOUYATE, Dani. *Informações*. Disponível em: <http://www.dani-Kouyaté.com/> Acesso em 10/10/2015. Tradução nossa. “Le thème de ce film s'impose donc à moi comme un devoir. Mais j'ai de la chance, j'appartiens au ‘siècle du cinéma’, c'est un instrument fabuleux pour un griot!”

Na primeira cena de *Keita!...*, Djeliba, dormindo em uma rede, recebe a visita do adivinho caçador, personagem que aparecerá na narrativa do próprio Djeliba sobre a vida de Sundjata Keita. O adivinho será, na narrativa sobre Keita, o responsável por transmitir a mensagem, interpretada por meio do jogo de búzios, a Maghan Kon Fatta, primeiro *mansa*³⁸ do Mande. O destino informava que uma mulher chegaria ao reino e sua sina seria casar-se com Maghan, a fim de dar à luz ao sucessor do trono, o qual seria um grande conquistador. Nessa primeira cena, um *close* no pé do *griot*, tendo a imagem deslizando por seu corpo até chegar à sua face. A partir daí, se inicia a narração de como o primeiro homem se levanta para governar o Manden.

Em sequência, a narrativa e a imagem proporcionam a sensação de testemunhas desse período em que o mundo (leia-se, o Mande)³⁹ estava imerso no caos. Vê-se, nesse momento, uma rápida passagem frente a uma cadeia de montanhas e somos levados a um cupinzeiro, que, aparentemente, representa concomitantemente o caos e a organização social, a ordem, a estruturação e instituição do governo. A partir do movimento de câmera indicado no plano geral, uma ave de rapina voa alto, como se testemunhasse, ao mesmo tempo em que anuncia, a formação do primeiro governo na Terra. O narrador conta que, no início dos tempos, antes de haver um governo instituído, os homens viviam sem ter a quem obedecer. Então, quando os seres vivos reuniram-se em Wagadu, Maghan Kon Fatta decidiu liderar os homens que, até então, não tinham governo. Como ninguém se opôs a tal empreitada, Maghan tornou-se o primeiro *mansa* do Mande.

A cena se volta ao *griot*. O adivinho caçador aparenta estar abençoando-o, dando-lhe uma mensagem. A câmera aproxima-se lentamente, o caçador sai de cena e, em *close*, Djeliba desperta do sono como quem tivesse se lembrado de algo. E, de fato, lembrou. Parece que entendeu o recado de seus ancestrais. A ancestralidade veio lhe dizer que estava na hora de iniciar sua missão junto aos descendentes de Sundjata Keita. Ele, então, se levanta, avisa à mulher que irá viajar e se põe a caminhar. A sequência possibilita ao receptor imaginar a distância entre a aldeia do *griot* e a cidade; não apenas uma distância geográfica, mas de experiência cultural.

³⁸ *Mansa* significa o chefe supremo, o rei.

³⁹ Segundo a narrativa do *griot* Djeliba, os povos do Mande acreditavam que o mundo tinha nascido naquele território e que, por conseguinte, resumiria-se ao Mande a existência de todas as coisas no início dos tempos.



Figura 3. Fotograma do filme *Keita!...: O caçador adivinho visitando Djeliba* (00:02:36).

É perceptível, nas cenas a seguir, as casas feitas, aparentemente, de barro, o chão sem pavimentação, os telhados de palha; cenário que muito se diferencia da cidade grande, para a qual o *griot* se dirigirá. Ao despertar, ele recolhe os poucos objetos que precisará durante a viagem e vai até a frente de outra casa. Uma mulher está cozinhando, duas crianças estão sentadas comendo, Djeliba avisa que está saindo em uma viagem, diz que não irá demorar e orienta a mulher a falar com seu amigo Diawara caso precise de alguma coisa.

A ancestralidade, nos parece, seria um elemento essencial, para as culturas cuja figura do *griot* e de outros narradores são importantes. No entanto, assim como na cena em que o antigo caçador adivinho visita Djeliba, percebe-se que a ancestralidade não está presa no passado, no inalcançável, mas, ao contrário, manifesta-se viva no presente. A visita que o ancião recebe revela a atualidade da ação ancestral naquela sociedade tradicional africana. Segundo Pierre Nora, a ancestralidade é fundamental para a construção do presente. O passado esfacelado não permite construir um futuro sólido e, ainda, alicerçar o presente. A reapropriação, pois, dessa construção epistemológica africana permitiria, segundo o que se pode interpretar a partir de *Keita!...*, a fundamentação sociocultural para um grupo que se sente impulsionada a reconhecer-se, bem como a dialogar, quando possível, com a modernidade pós-colonial.

A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. [...] A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A

trama e a urdidura são os modos pelos quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca identitária no tecido incolor e multiforme da experiência.⁴⁰

Ancestralidade dá o sentido de pertencimento tanto a um grupo social quanto a um espaço geográfico. A ancestralidade é como a raiz do baobá, que o mantém de pé, que o liga à terra e ao céu; é tradição, é o olhar para trás, buscando ensinamentos e inspirações para viver o presente e construir o futuro. Assim, na ancestralidade, naqueles e naquelas que vieram antes de nós encontramos a experiência, a sabedoria e o enraizamento para a atualização da tradição e ressignificação do passado no presente.

O caminho é longo até a cidade. O diretor expõe algumas peculiaridades arquitetônicas, como a diferença entre as construções na aldeia de Djeliba e as da cidade, ou entre a pavimentação, expondo a diferença entre o chão de terra batida na maior parte do percurso do *griot* e a pavimentação asfáltica da cidade. O caminho não pavimentado é longo. Depois de uma extensa caminhada, o *griot* toma uma canoa e, em seguida, continua seu percurso a pé. Ele margeia a estrada com pavimentação, enquanto que, quando ainda estava próximo à sua aldeia, ele andava pelo meio do caminho, afastado dos perigos que a modernidade pode trazer. A tradição parece estar, junto com Djeliba, à margem da sociedade moderna e não mais no meio da estrada, caminhando livre. No entanto, a margem da estrada é de barro e o *griot*, mesmo afastando-se de sua aldeia, continua a ela conectado pela terra em que pisa



Figura 4. Fotograma do filme *Keita!...: O caminho até a cidade* (00:04:39).

⁴⁰ OLIVEIRA, Eduardo D. de. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira..* Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005, p. 249. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895>. Acesso em 05/08/ 2019.

Após longa caminhada, chega à cidade deixando transparecer estar pouco à vontade no meio de tanta agitação. Já não se vê mais árvores, muito menos a aparente tranquilidade de sua região; mas sim a cidade grande, com seu comércio de produtos industrializados e uma grande quantidade de transeuntes, bicicletas, motocicletas, carros. Suas roupas, em relação aos moradores da cidade que aparecem em cena, também acentuam o contraponto da oposição entre o tradicional e o moderno. Ele atravessa a rua como quem estivesse ainda um pouco confuso acerca da forma aparentemente menos perigosa de fazê-lo. Uma atitude corriqueira nas cidades aparenta ser um desafio para aquele ancião. O destino de Djeliba nessa viagem é a casa da família Keita, cuja missão é a iniciação educacional do jovem Mabo na tradição de seu povo.

Como vemos em *Keita!...*, a invocação do passado é a garantia de um presente forte, consciente, alicerçado sobre a base da ancestralidade, aspecto que pode possibilitar um futuro no qual seja garantido o reconhecimento e a construção da identidade do indivíduo com seu grupo e consigo mesmo. Quando se fala em ancestralidade, “pode-se dizer que se a história é, em geral, justificação do passado, ela é também exortação do futuro”.⁴¹ A tradição oral tem um viés moral, de ensinamento e, por conta dessa característica, as narrativas sobre povos, clãs e governantes são essenciais na educação e na conservação da cultura:

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico⁴², a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.⁴³

Assim, a tradição pode agir, como regulador social, ensinando a todos como atuar de forma moral para que as forças do universo não sejam desequilibradas, uma vez que, para os sujeitos pertencentes às religiões tradicionais ou indígenas, “existe a ideia de que a ordem das forças cósmicas pode ser alterada por procedimentos imorais”.⁴⁴ Nas sociedades de tradição oral, os aspectos considerados fundamentais, sejam referentes à história oficial do grupo, dos clãs ou das famílias em particular, ou ainda referentes às normas morais e às funções de cada sujeito são ensinadas oralmente.

Quando o *griot* Djeliba chega à casa dos descendentes de Sundjata, encontra Mabo estudando e pergunta pelos pais do garoto. Ao saber que estavam dormindo, o ancião estende sua rede sob as árvores da casa e os espera. Mabo aproxima-se dele

⁴¹ BÂ, A. Hampate. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. (Ed.). *História geral da África, I*. Op. cit., p. 33.

⁴² Esotérico refere-se aos ensinamentos transmitidos tão somente aos iniciados.

Exotérico, por sua vez, diz respeito aos ensinamentos emitidos ao público em geral.

⁴³ BÂ, A. Hampate. Op.cit. p.169.

⁴⁴ Ibid., p.33.

e, estranhando o fato de estar armando uma rede, começam a conversar. O garoto pergunta porque Djeliba prepara seu leito sobre as árvores. Djeliba responde que o garoto compreenderá seus motivos não através de uma explicação – que ele não oferecerá –, mas através da observação. Ele não dará respostas prontas a Mabo, mas forçará o garoto a construir os questionamentos corretos e a buscar pelas respostas necessárias. Segue o primeiro diálogo entre eles:

MABO. — De onde você vem? Pergunta Mabo ao *griot*.

Djeliba. — De Wagadu. Nunca ouviu falar de lá?

Mabo balança a cabeça negativamente.

Djeliba (perplexo). — É mesmo incrível.

MABO. — Onde é?

Djeliba. — Foi lá, há muito tempo, que o mundo teve sua origem. Foi lá que, um dia, teu ancestral levantou-se para governar os homens.

MABO. — Meu ancestral? Que ancestral? *Perguntou o garoto que, minutos antes, lia em seu livro escolar que seus ancestrais eram os macacos.*

Djeliba. — Que ancestral? Maghan Kon Fatta Konatê!⁴⁵



Figura 5. Fotografia do filme *Keita!...*: O primeiro diálogo do *griot* Djeliba com Mabo (00:06:50).

⁴⁵ KOUYATÉ, Dani. *KEITA! O legado do griot*. Ouagadougou: Burkina Faso; Paris, França: Les Productions de la Lanterne; Sahélis Productions, 1995, 00:06:57.

Mabo não conhece Wagadu, a terra de onde vem Djeliba, muito menos sabe que seu povo também veio de lá e seu ancestral foi um grande conquistador. Da linhagem de Maghan Konatê e descendente de Sundjata Keita, Mabo vê-se na curiosidade de saber mais sobre suas origens. Já não queria ser descendente de macacos, como aprendera na escola. A tradição de seu povo tinha uma explicação melhor.

Após a chegada de Djeliba, Mabo passa a se atrasar na escola, começa a se interessar mais pela narrativa do velho do que nos assuntos ensinados em sala de aula; nem se interessa mais em ficar conversando com os colegas após a aula, pois ele tem pressa em voltar para casa e continuar ouvindo Djeliba. As narrativas do *griot*, no entanto, não seguem o mesmo ritmo do aprendizado escolar; as perguntas nem sempre são respondidas de imediato, uma vez que o tempo da narrativa parece não ser o mesmo tempo da vida cotidiana da cidade. Para o *griot*, o jovem precisa ter paciência, pois se encontra em outra temporalidade.

Enquanto o garoto está na escola, a cena volta à casa dos Keita, onde se vê Djeliba deitado na rede, tendo o pai de Mabo, Boicar, sentado à sua frente. Eles conversam sobre o motivo pelo qual o *griot* viajou até lá. Boicar o questiona: “Djeliba, sei que não gosta da cidade. Então, correu tudo bem na viagem?”. O velho responde-lhe: “Tudo bem, Keita, não se preocupe. Realmente, não gosto da cidade, mas hoje estou aqui em uma missão”.⁴⁶ A conversa não vai à frente, pois Boicar estava de saída para o trabalho e Djeliba preferiu esperar um momento mais tranquilo para falar sobre o assunto.

Parece, mais uma vez, que, para o *griot*, todo assunto precisa de tempo certo para ser tratado. As respostas não devem ser imediatas. Nada, nesse caso, deve ser repentino, nem os acertos e explicações (como no caso do motivo de Djeliba estar naquela casa), muito menos os ensinamentos. O espírito e o entendimento precisam estar preparados para receber as informações e os ensinamentos para entendê-los da melhor maneira possível.

Djeliba não gosta da cidade, pois não se acostumou com o ritmo criado após o processo de colonização e descolonização territorial. No filme, o diretor mostra bastante as dicotomias entre o moderno e o tradicional; não necessariamente para qualificar um e desqualificar o outro. Acredita-se que essas dicotomias vêm à tona para demarcar as diferenças entre as experiências daqueles que, como o *griot*, vêm tentando não ser drasticamente atingido pela colonização persistente após libertações dos Estados africanos. Nesse sentido, em momento algum a narrativa deixa entender que há uma tentativa de substituição de uma experiência sociocultural pela outra, como fica claro na cena em que Djeliba faz sua primeira refeição na casa dos Keita e prova espaguete pela primeira vez. Em uma grande mesa de madeira, Djeliba senta-se à cabeceira, lugar destinado, também lá, ao mais velho da família. Do lado direito da mesa (em relação a Djeliba) está Boicar e, do lado esquerdo a esposa e a criança. Uma bela cortina vermelha e um abajur na mesa de canto compõem o plano de fundo.

⁴⁶ Ibid., 00:09:42.

O ancião desconhece aquela diferente comida que lhe é oferecida, estranhando ainda mais o uso de talheres para aquele difícil jantar.

Segue o diálogo:

Djeliba. — Flor de Laranjeira [*nome pelo qual chama Sitan, a mãe de Mabo*], o que você preparou?

SITAN. — Lamento Djeliba, é comida de branco.

MABO. — Djeliba, é espaguete.

Djeliba. — Sapakti? O que é isso?

Todos riem e o garoto o corrige:

MABO. — Não se fala sapakti, mas sim espagueti.

BOICAR. — Não incomodem Djeliba, ele não consegue dizer essa palavra.

Djeliba. — É verdade, é mesmo impronunciável. Vamos comer⁴⁷.



Figura 6. Fotograma do filme *Keita!...: O jantar* (00:18:58).

A cena se apresenta mais como uma alegoria, na qual o estranhamento de Djeliba não é, necessariamente em relação ao “sapakti”, ao espaguete, mas aos elementos – materiais e simbólicos – impostos pelo colonizador ocidental-europeu. Ele come o espaguete, acha-o estranho, porém, saboroso. Ele dispensa os talheres e

⁴⁷ Ibid., 00:19:03.

come com as mãos. A câmera se aproxima de seu rosto, a imagem em primeiro plano, deixando mais evidente a maneira “grosseira” – em relação aos costumes dos brancos – com que o velho comia. Ao final da refeição, o ancião afirma que o “sapakti” estava ótimo. É como se tivesse ocorrido ali uma negociação entre os costumes do ancião e os costumes da cidade.

Após o jantar, Djeliba se dispõe a explicar sua visita: “Estou aqui para cumprir o meu dever. Seu filho, Mabo, deve conhecer sua história. Vim aqui por isso”.⁴⁸ Boicar afirma que é importante a intenção do velho. Djeliba aprova a fala de Boicar e sai da mesa informando que vai orar.

Sitan não parece muito contente com as intenções de *griot*, muito menos com a resposta do marido e pergunta:

SITAN. — Boicar, você está de acordo com o que ele pretende?

BOICAR. — E por que não?

SITAN. — Ele veio iniciar Mabo nas tradições.

BOICAR. — E o que você tem contra as tradições?

SITAN. — Nada, mas tem a escola e você sabe disso⁴⁹.

Boicar nada responde, balança a cabeça em sinal de reprovação e sai da mesa. Parece que o pai de Mabo, quando criança, não foi educado sob a orientação e direcionamento de um *griot* da mesma família que Djeliba. Uma geração parece ter sido negligenciada, chegando, enfim, a vez de Mabo. Ainda assim, ele aceita que o filho aprenda segundo sua tradição familiar. Sitan, por outro lado, opõe-se preocupada com a possibilidade de um futuro melhor, para ela respaldado nos estudos na escola oficial. Naquela configuração social, essa seria uma esperança que precisava ser assegurada.

Sitan não se opunha aos intentos do ancião apenas pelo fato de não concordar com a tradição, mas por entender que, na realidade social em que estavam inseridos, seria urgente e mais prudente a formação escolar oficial de seu filho. Como aos *assimilés* de outrora, a autoridade epistemológica euro-ocidental ainda estava fortemente presente a ditar as regras sociais.

O posicionamento de Sitan reflete, de certa maneira, a violência do processo colonial, que deixou marcas nas experiências psicológica e social dos sujeitos colonizados, como afirma Fanon.⁵⁰ *Keita!...*, portanto, parece nos apresenta um

⁴⁸ Ibid., 00:22:00.

⁴⁹ Ibid., 00:22:31.

⁵⁰ Ver FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José L. de Melo. Rio de Janeiro:

possível declínio do *griot*, ao refletir sobre relação entre a tradição e a racionalidade moderna. Não haveria, nessa relação, diálogo, mas tão somente oposições e imposições de certo pensamento sobre outro. Elungu, discorrendo sobre a racionalidade moderna a caracteriza como calculadora, manipuladora e autoritária:

[A racionalidade moderna] opõe-se à tradição africana, destruindo-a e ameaçando-a na sua organização social, fundada em ligações de sangue, nas suas realizações destinadas a prolongar e a ultimar a natureza e nas interpretações do real envoltas pelo mito e consolidadas pelo rito.⁵¹

Nesse sentido, Djeliba subverte a lógica e as regras impostas pelo saber eurocêntrico, afirmando que existem vários tipos de saberes e que o conhecimento é diverso. Para o *griot*, o saber é inesgotável, complexo e pode ser encontrado em todos os lugares, desde o grão de areia até o sopro dos ancestrais. Djeliba nos ensina ser necessário revalorizar os saberes tradicionais (história, cultura, filosofias), combatendo a hegemonia branca – ou, em outras palavras, a racionalidade moderna –; não como sendo os únicos verdadeiros, mas como crucial na formação do jovem africano, uma vez que ressaltam sua ancestralidade.

Nem melhor, nem pior, os saberes ancestrais, ou não-ocidentais, fortalecem a construção histórico-cultural de seu povo, oferecem outras formas de conhecimentos além do ocidentalmente estabelecido: a valorização dos aspectos próprios das experiências tradicionais, que são pertinentes, devem fortalecer o processo de descolonização persistente, fomentando o empoderamento e o poder de agir dos sujeitos colonizados.

As considerações iniciais sobre a maneira como o movimento artístico AfriCOBRA lidou com a afirmação positiva da imagem, sintetizando formas africanas de beleza negra em sentido universal, representando ainda uma forte reinterpretação da diáspora africana na América do Norte (em certa medida incorporada mundo afora) possui, como o filme *Keita! O Legado do Griot*, a convicção de que o valor moral e cultural do processo artístico é orientado pela tradição e pelo paradigma da afrocentricidade. Neste sentido, o exemplo particular do filme e os exemplos contestatórios artísticos do AfriCOBRA, participam da mesma orientação capaz, ao nosso ver, de demolir a dominação do pensamento euro-ocidental e arruinar sua estrutura na sociedade pós-colonial. Uma demolição que se realiza com imagens de afirmação, seja a que empreende o movimento e a narrativa que incita a reflexão e a consciência da tradição e suas modificações, seja a que impacta pelo estilo único, pessoal e belo que visa promover o bem-estar psicológico por meio do ativismo cultural de afirmação da identidade racial.

Civilização Brasileira, 1968.

⁵¹ ELUNGU, E. P. A. *Tradição africana e racionalidade moderna*. Luanda, Angola: Mulemba; Ramada, Portugal: Pedagogo, 2014, p. 10.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASANTE, Molefi K. “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar.” In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ASANTE, S. K. B.; CHANAIWA, D. “O Pan-africanismo e a integração regional.” In: MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. (Org.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (Ed.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. .

DIAWARA, Manthia. “A iconografia do cinema da África ocidental”. In: MELEIRO, A. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007.

ELUNGU, E. P. A. *Tradição africana e racionalidade moderna*. Luanda, Angola: Mulemba; Ramada, Portugal: Pedagogo, 2014.

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

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, J. “Lugar da história na sociedade africana.” In: KI-ZERBO, Joseph. (Ed.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

JONES-HOGU, Barbara. *The History, Philosophy and Aesthetics of AfriCOBRA*. Disponível em: <http://www.areachicago.org/the-history-philosophy-and-aesthetics-of-africobra/>. Acesso em: 01/06/2019.

KI-ZERBO, Joseph. “Introdução geral”. In: _____. (Ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. XXXI-LVII.

KOUYATÉ, Dani. *Informações*. Disponível em: <http://www.dani-Kouyaté.com/> Acesso em: 01/10/2015.

_____. “KEITA! O legado do griot”. Ouagadougou, Kurkina Faso; Paris, França: *Les Productions de la Lanterne; Sabélis Productions*, 1995. 35 mm, 94 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8uSHgO7AE28> Acesso em: 01/08/2013.

MARTIN, Tony. *Pan-Africanism, 1441 to the 21st Century: Building on the Vision of Our Ancestors*. Disponível em: http://www.panafricanperspective.com/au_intellectuals.html Acesso em: 01/08/2014.

MAZAMA, Ama. “A afrocentricidade como um paradigma”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NIANE, D. T. O Mali e a segunda expansão Manden. In: _____. (Ed). *História geral da África, IV: África do século XII ao XVI*. Brasília: UNESCO, 2010.

_____. *Sundjata ou A epopéia mandinga*. Trad. Oswaldo Biato. São Paulo: Ática, 1982.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*, São Paulo, n.º. 10, pp. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Eduardo D. de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira)– Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895> Acesso em: 01/08/2019.

PARÉ, Joseph. Keïta! “L’héritage du griot: l’esthétique de la parole au service de l’image”. *Cinémas: revue d’études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n.º 1, 2000, pp. 45-59. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/024833ar> Acesso em: 01/05/2015.

PRYSTHON, Angela. “Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema”. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v. 6. 2006, pp. 1-15. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/view/6>. Acesso em: 01/02/2014.

REVENGA, Verónica Quevedo. “La voz del cine africano desde sus orígenes al presente”. *Quaderns de cine*. Universidad de Alicante, Espanha, v. 7, n. 7, 2011, pp. 7-16. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/376960>. Acesso em: 05/05/2015.

ROELOFS, Monique. “Estética, endereçamento e ‘sutilezas’ raciais”. In: DAMIÃO, C.M./ALMEIDA, F.F. (Org.). *Estética em preto e branco*. Goiânia: Ricochete, 2019. Disponível em: <https://cegraf.ufg.br/p/25482-ebook-grafica-ufg>. Acesso em: 01/06/2019.

SISSOKO, Cheick Oumar. *Entrevista*. Bamako, Mali, 2014. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/cheick-oumar-sissoko-e-o-cinema-da-verdade/> Acesso em: 01/06/2014.

SOUZA, Victor M. de. “Diálogo em imagens e imagens em diálogos: um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane”. In: *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, V. XI, n. 21, jul/dez. 2010, pp. 103-128.

TAVARES, Mirian. “Cinema africano: um possível, e necessário, olhar”. *Contemporânea: comunicação e cultura*, UFBA, Salvador, v. 11, n. 3, set./dez. 2013,

pp. 464-470. Disponível em <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br> Acesso em: 01/05/2015.

THIONG'O, Ngugi Wa. "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?" In: MELEIRO, A. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007.

VANSINA, J. "A tradição oral e sua metodologia". In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

Artigo recebido em: 31/08/2019 e aceito em: 16/01/2020