

UMA ANÁLISE DAS COSMOVISÕES AFRICANAS DE KIRIKU E A FEITICEIRA:

o espaço fílmico, representações não-eurocêntricas e suas
discussões

Mariana Silva Rodrigues¹

Artigo recebido em: 20/08/2021.

Artigo aceito em: 25/02/2022.

RESUMO:

O artigo em questão analisa o curta metragem franco-belga *Kiriku e a feiticeira* tendo em vista as cosmovisões africanas que estão presentes nele. O filme tem origem de experiências do diretor Michel Ocelot que viveu na África Ocidental na infância e teve contato com a tradição oral. Ao pensar sobre o espaço fílmico em geral, sua relação com eurocentrismo e, conseqüentemente suas ligações com o colonialismo, o artigo destaca como as representações divergem de produções majoritariamente assistidas, de modo que faz uma análise sobre os aspectos estéticos da obra evidenciando a presença de cosmogonias africanas para destacar a singularidade, e ao mesmo tempo a pluralidade de tradições da África Ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Cosmogonia; Espaço; Eurocentrismo; Colonialismo; Representações.

AN ANALYSIS ON THE AFRICAN COSMOGONIES OF KIRIKU AND THE
SORCERESS: the media space, the eurocentrical reproduction and its
representations

ABSTRACT:

The article in question aims to analyse the French-Belgian short film *Kiriku and the sorceress*, having in mind the african cosmovisions presented in it. That's because it has its origins in the experiences of the director Michel Ocelot, who lived his childhood in West Africa and had contact with the oral tradition. By thinking on the media space in general, its relation with eurocentrism and, consequently, its links with colonialism, the article highlights how the portrayed representations diverge from the majorly watched productions, in a way that it does an analysis on the work's aesthetical aspects, pointing the presence of African cosmogonies in order to highlight its singularities and, at the same time, the multitude of West African traditions.

KEYWORDS: Cosmogony; Space; Eurocentrism; Colonialism; Representations.

¹ Graduanda em História pela Universidade Federal do Maranhão. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/9975030333818124>. E-mail: marirodri.hst@gmail.com.

1. Introdução

Os estudos pós-coloniais crescentes no final do século XX e sua reestruturação em concepções de pensamentos abissais impulsionam análises conteudísticas e fílmicas que permitem o questionamento sobre os espaços de poder. No presente trabalho, a análise parte do longa-metragem *Kiriku e a feiticeira* (1998), dirigido por Michel Ocelot que conta a história do garoto Kiriku, que com astúcia decide enfrentar a feiticeira Karabá, personagem antagonista da animação franco-belga. Inspirado em uma gnose da África Ocidental, o longa apresenta conceitos e entendimentos de uma sociedade que não é em muitos casos representada em uma indústria cultural majoritária. Tendo contato com a história por meio da tradição oral em sua infância na Guiné, Michel Ocelot apresenta uma animação com ideias que se assemelham com concepções nas quais se pode pensar em conceitos das cosmovisões africanas.

Como forma de entender as divergências que se concentram na animação em questão comparadas às que majoritariamente chegam ao entorno social atual por meio das influências ocidentalizadas, é necessário compreender que a forma como os sujeitos do lugar onde Kiriku vive, seus costumes e cosmovisões demonstram uma particularidade da identidade africana através da percepção de um espaço fílmico, já que muitas vezes sua pluralidade de vivência é desconsiderada. Por isso, o longa demonstra singularidade ao tecer caminhos sobre a história de Kiriku, isso porque, baseado em uma gnose transmite nuances de uma historicidade africana inspirada em uma perspectiva própria, não mais arraigada a uma representação pelo “outro”.

As concepções em que se baseia o presente estudo se propõem a analisar os aspectos da cosmogonia em *Kiriku e a Feiticeira*, de forma a congregar em uma quebra de homogeneização da cosmovisão africana ocidental, assim como, o continente africano como um todo. Tendo em vista, assim, que erroneamente um continente com amplitude extensa seja compreendido com uma única atmosfera de saber. Relacionados à educação historiográfica Positivista, os conhecimentos dos quais o território e indivíduos africanos são representados partem de uma visão unilateral

eurocêntrica, e conseqüentemente, os receptores constroem seu entendimento com base no que é exposto no material adquirido.

Dessa maneira, desconstruir esses conceitos é também uma forma de compreender os simbolismos e abstrações de sujeitos africanos e suas especificidades. Ao adentrar a análise fílmica, o estudo passa por caracteres representativos e conceituais que se justificam pela vivência do diretor, fomentando uma representação daquilo que não mais passa pela sujeição europeia, mas sim, cercado pela historicidade da vivência e contato do próprio diretor com as cosmogonias africanas, tendo em vista que a linguagem audiovisual não representa uma cópia fiel das sociedades africanas que em sua completude não conseguiriam ser demonstradas em um longa metragem. Mas mais do que isso, entender as particularidades da formação do enredo de *Kiriku e a feiticeira* com seus personagens que simulam a percepção de mundo que argumenta uma totalidade africana ocidental, sem isentar fatores múltiplos de formação de saberes que vão além disso.

2. Kiriku e a feiticeira em perspectiva estética

O longa-metragem conta a história de Kiriku, um menino que mora em um conjunto de choupanas em que uma feiticeira de nome Karabá seca o regato que abastece o lugar e desaparece com os homens que ousam lutar contra ela. Kiriku, uma criança com tamanho abaixo do esperado, nasce e decide mudar a situação de seu povo. A feiticeira pede cada vez mais ouro às mulheres e queima as choupanas africanas quando uma delas decide enterrar para não dar à Karabá. No decorrer da trama, Kiriku salva as crianças de uma armadilha de Karabá no riacho, e isso enfurece a feiticeira, que vê no garotinho uma espécie de sabedoria diferente. Insatisfeito com a falta de água, Kiriku consegue trazer água de volta, fica desacordado, momento em que seu povo canta em homenagem ao garoto, mas após um momento, ele acorda e é saudado por todos. Kiriku decide ir ao encontro do Sábio da Montanha, que é seu avô, que se encontra preso por Karabá, para que sua sabedoria não seja dividida. O garoto faz uma viagem inteligente ao encontro daquele que o traria respostas para a maldade de Karabá, para assim salvar a comunidade. O avô afirma existir um espinho que faz Karabá sofrer e agir maldosamente com todos. Kiriku consegue retirá-lo e

depois se torna um homem alto e adulto, apaixonando-se por Karabá e trazendo paz para os habitantes, que recebem todos os homens anteriormente capturados por Karabá que retornam para suas choupanas. E assim, Karabá é perdoada pelo povo e Kiriku consegue trazer harmonia com sua inteligência e astúcia.

Logo de início a estética de Kiriku e a feiticeira é sombreada e com tons quentes, assim, a sensação que a construção visual transmite é de um clima quente e com escassez de água, tendo em vista os tons alaranjados dispostos. Nesse ponto, a forma de apresentação das choupanas de Kiriku constrói uma abstração que é posteriormente entendida pelo fato de que a feiticeira Karabá rouba a água da população.

Menezes (1996) afirma que o cinema pode tratar de dois espaços, um como mero reprodutor de espacialidades físicas, outro como reprodutor de espaços singulares. Arbitrária de acordo com os objetivos do diretor, a configuração das produções fílmicas unem as duas perspectivas em prol da continuidade espacial virtual, de modo que a direção envolve o telespectador destinado. Quanto às continuidades que isso propõe, em matéria evidencia-se desde as construções caracterizadas pela simplicidade e fenótipo das choupanas do povo de Kiriku que já apresentam singularidades nesse aspecto, já que, tendo em vista as exotizações que constituem a formação do território do continente africano a composição do cenário atribui caráter diferente do imaginário comumente atribuído. Assim, em um percurso envolvendo os dois espaços de transmissão o longa apresenta uma comunicação que envolve a subjetividade do espectador.

As construções das choupanas que são facilmente queimadas inferem a formação do material que foram construídas, assim, quando Karabá manda queimar a choupana que tiver alguma joia escondida, não há como apagar o fogo, já que o regato fica muito longe e as construções são assim destruídas rapidamente. Nesse meio tempo, o sofrimento das mulheres e a sobreposição da imagem da mãe de Kiriku olhando a fogueira se alastrar sobre a construção se destaca pela sua passividade, que na realidade, não é de fato assim nomeada, porque é uma atitude dirigida por uma

sensação de imobilidade frente aos mecanismos de poder das quais ela não dispõe como combater no momento.

A aparência do rio já subverte toda a anterior apresentada. Desde a coloração mais viva e rica até a alegria que a água simbolicamente apresenta para as crianças que brincam nele. A nudez na localidade de Kiriku é naturalizada, e por isso, as crianças andam nuas, assim como as mulheres que apresentam seios à mostra. Assim, o fenótipo negro não passa por uma europeização, desde o colorismo da pele preta até a grossura dos narizes e boca que não se limitam a uma imagem que como afirma Lopes (1995, p. 24) “simboliza a recusa da alteridade e a necessidade de civilizar o africano modelando-o, mesmo esteticamente, ao que é considerado superior”.

De acordo com Miranda (2011) o discurso da mídia reitera uma chamada norma da beleza que altera e camufla características consideradas feias. No curta, associada à uma conjuntura visual, a sonora continuamente contribui para a criação de uma identidade visual, já que desde o início do curta metragem são utilizados instrumentos como balafon, xalam e belon, tipicamente africanos. A singularidade sonora e de imagem agem como fatores identitários com vistas a contemplar as divergências de entendimentos e manifestações da África Ocidental em comparação com produções europeias ou norte-americanas, tudo isso contribuindo para uma coerência geral. Ao pensar numa experiência que transcende a experiência cinematográfica, Queiroz Filho (2010, p. 43) aponta que existe a experiência geográfica que também faz parte dessa composição, de forma que “É na relação existente entre o “exterior” e a imagem, ou seja, aquilo que é produzido por alguma linguagem – conjunto de significações – que nos baseamos para podermos afirmar isso com certa tranquilidade”.

3. Cosm visões da África Ocidental no curta-metragem

Com título original “Kirikou et la sorcière”, o longa-metragem inicia com a imagem com sentido visual sombreado da mãe de Kiriku sentada, em que a imagem mostra a gravidez em estado de quase parto. Kiriku fala com a mãe antes mesmo de nascer, o que assume o caráter fantástico da narrativa fílmica. Nesse ponto, é

perceptível a fundamental característica africana de ser depositário de informações dentre os povos, assumindo parte integrante não só do ser histórico africano, mas do ser social, que como caracteriza Amadou Hampâté Bâ em *A tradição viva* (2010): “são a memória viva da África”. A palavra move Kiriku por meio de indagações e descobertas que cada vez mais o motiva a saber, e mudar a realidade aldeã da qual ele faz parte.

O caráter sagrado contido na transmissão oral é assim associado às figuras de pessoas mais velhas, ao partir da premissa de que quanto mais tempo em vida, maior o depositário de tradições orais incluídas. Caráter particularizante da identidade africana, de modo que culturas ocidentais tencionam a elevar o estatuto da jovialidade, enquanto que a velhice se traduz como período de inutilidade ou pouca utilidade. Conceitos que fazem parte da estrutura e modos de ser das abstrações que se traduzem em modo de ser e agir.

O nascimento de Kiriku acontece voluntariamente pela vontade do personagem principal, que em seguida se batiza e pede para ser lavado. A mãe de Kiriku o aconselha a não gastar água, visto que, a feiticeira Karabá secou a fonte do lugar onde vivem. O menino rapidamente indaga sobre o pai e parentes os quais a mãe informa que foram engolidos após tentar combater a feiticeira. Imediatamente Kiriku se dispõe a ajudá-los, inferindo assim, as relações de consanguinidade e a relevância que a ancestralidade, de maneira que a identidade e herança são determinadas pela descendência, e por isso é importante (KHAPOYA, 2016, p. 42).

Quando pretende ir à companhia do tio para enfrentar Karabá, a feiticeira, Kiriku rouba o chapéu de uma figura chamada *griots*, conceituada por Amadou Hampâté Bâ como animadores públicos que “não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. Podem às vezes contar mentiras descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio” (BÂ, 2010, p. 193), que se encontra debaixo de uma árvore contando histórias para crianças. O ancião que representa os *griots* desencoraja os pequenos a lutar contra a feiticeira, e

por isso, usa de artifícios ao contar histórias para convencê-los disso, assim como, quando indagado por Kiriku sobre o porquê da feiticeira ser má não sabe responder.

Enquanto Karaká é referenciada obrigatoriamente pelas mulheres que fornecem todo seu ouro a ela, Kiriku vai ao encontro da feiticeira e pergunta a causa de sua maldade. Novamente a atitude de Kiriku é expelida pela palavra, e continuamente suas ações se manifestam com questionamentos e materialização oral. A fala é concebida como um dom de Deus na tradição africana, sendo ao mesmo tempo divina na forma descendente e sagrada no sentido ascendente (HAMPATÊ BA, 2010). Os servos de Karabá são facilmente confundidos com uma espécie de robô, o que no final do longa metragem o servo da Montanha chama de objetos obedientes, o que leva a inferir que eram os homens transformados para servirem à feiticeira. Quando o feitiço é quebrado, os homens se encontram em comemoração com um instrumento que se assemelha ao *kpanlogo*, característico da região da África Ocidental. O tamanho do menino Kiriku também é em diversas vezes mencionado como defeito, ainda que, suas conquistas aconteçam em função disso. Isso faz com que o próprio Kiriku se sinta triste com sua pequena estatura, fazendo com que seu avô diga a ele que se fosse grande iria querer ser pequeno. Ou seja, o incessante desejo de querer sempre mais nunca é saciado, ideia que advém de uma linha de pensamento progressista moderna.

Ao conversar com sua mãe sobre a ausência de água no regato, ela menciona a necessidade da convivência com aqueles que amamos, afirmando que “[...] podemos viver sem ouro, mas não podemos viver sem água. Não podemos viver sem quem amamos”. No discurso, a água assemelha-se ao amor, metaforizando a necessidade da existência de afeto para contemplação da existência, de forma que “uma pessoa define a sua identidade em termos de pertencimento a um grupo” (KHAPOYA, 2016, p. 61). A feiticeira assim recusa essa vida se contrapondo à vida nas choupanas. O valor comunitário é então permeado de alto aspecto valorativo, já que, com o sumiço dos homens todo o povo sofre sua perda, assim como, as celebrações musicalizadas em conjunto evidenciam felicidade ou tristeza compartilhada. Constituídas com uma produção que não é tradicionalmente comum da cinematografia ocidentalizada, as

músicas do longa são em vozes com fundos em instrumentos típicos das localidades africanas.

Após Kiriku se afogar no regato e ficar desacordado, os moradores partilham da dor da perda da mãe de Kiriku, e a música cantada anteriormente para Kiriku, agora com melodia calma contrapondo-se à aderida anteriormente. É perceptível também a proximidade da qual a população possui com a mãe, como forma de transmitir comoção à morte do garoto. As famílias em *Kiriku e a feiticeira* assumem papel importante, isso porque, na cosmogonia africana representam uma maior rede de relação a serem lembradas, e conseqüentemente, famílias numerosas remetem a uma ancestralidade característica das sociedades africanas, uma vez que, nas sociedades africanas estar em harmonia é não estar isolado.

Em outro diálogo com sua mãe, Kiriku afirma que a maldade de Karabá excede a de todo mundo, a mãe, por outro lado, responde que “ou então ela tem muito mais poder”. Na sociedade sem Estado centralizado tal qual o lugar de Kiriku é, o poder é concentrado nas unidades de produção de subsistência. A feiticeira novamente contradiz os preceitos gerais da localidade em que a ancestralidade e as relações de subsistência fazem parte da cosmovisão do lugar. A figura de poder da qual o lugar em que Kiriku mora não é naturalmente representado por uma figura específica, apesar de a feiticeira aparecer como líder de forma obrigatória. Nesse sentido, as unidades de produção estão centradas na configuração familiar e, assim, em suas relações de parentesco.

Quando encontra o sábio da Montanha, que também é seu avô, Kiriku faz uma série de perguntas a ele, visto que, seu compromisso com a verdade é perceptível, assemelhando-se com os *domas* que possuem “conhecimento total, eram conhecidos e venerados, e as pessoas vinham de longe para recorrer ao seu conhecimento e à sua sabedoria”. O menino passa por toda a floresta para encontrar o sábio que o fornece totalidade em respostas, e que por isso, Karabá impede o contato dele com o resto do povo, o que remete ao fato de até mesmo a feiticeira entender a importância que o sábio da montanha tem. Quando Kiriku descobre que não é a feiticeira que impede

que a água saia do regato e que não come os homens, o sábio afirma que “quanto mais medo as pessoas têm, mais poderosa ela se torna”. Ou seja, quando a palavra não apresenta seu exercício pleno, alimenta medo e distorções das quais Karabá se aproveita. A mentira se torna artifício modelador de poder e somente a verdade por meio da palavra desagrega isso, isso porque, como afirma Leite (1996, p. 106), as palavras são articuladas por especialistas que agem também como “agentes da magia que se servem da palavra para manipular forças benéficas ou maléficas”.

Em prosseguimento, o sábio afirma que na realidade Karabá detesta a todos porque sofre com um espinho envenenado em sua coluna vertebral. O antagonismo da feiticeira é assim não mais de caráter maniqueísta, em função das esferas bem e mal, mas de característica humanizada. As causas de sua aversão aos habitantes possuem raízes mais profundas colocando-a em situação de alguém que precisa ser salva. A inteligência e astúcia de Kiriku são assim necessárias para que isso aconteça, aspectos recorrentes em narrativas intituladas de jantol.

Para Kesteloot (1994), citado por Santos (2019, p. 93) o jantol é, entre os pastores *fula*, um relato oral extenso de natureza coletiva prenhe de ensinamentos simbólicos que deve ser repetida constantemente para ser lembrada. Originado da experiência do diretor Michel Ocelot com contos da tradição oral, Kiriku e a feiticeira é composto de ensinamentos que transitam entre o ser social e as formas de entendimento sobre a realidade do personagem, que age como um herói paciente, falante e questionador, e que por isso, consegue ir além do que todos entendem como imutável para transformar sua realidade em um lugar melhor.

Na epistemologia de muitas sociedades africanas, o conto envolve a tradição oral para acionar cadeias de transmissão de ensinamentos milenares, quando um conto vai demandando outro, cada um com seu nível de linguagem, seja para crianças, adolescentes e adultos, buscando atender aos anseios dos diferentes públicos e às inquietações das relações humanas em seus diferentes espaços de enunciação. (SANTOS, 2019, p. 93).

Como parte que agrega na formação social, a tradição oral envolve processos de identificação e, conseqüentemente, assume espaço importante no imaginário popular africano. Associado como necessário, os contos não reverberam

intrinsecamente a lazeres, apesar de também tocarem nesse ponto, também possuem função de produção de valores ou até mesmo contextos dos quais o papel que o enredo tem constitui partes de informação relacionadas à sua cosmogonia. Nessa mesma linha, Hampatê Ba (2010) afirma que a tradição oral molda um tipo particular de homem e assim, a alma africana.

Desprezada por muito tempo dentro da perspectiva documental, a fala como registro passível de análise atualmente torna-se objeto de estudo. Nesse sentido, os desprestígios que essa tradição sofreu com justificativas de volubilidade de veracidade foram cada vez mais sendo refutadas com documentações alteradas em sua fonte base. Sendo assim, o equívoco de invalidar saberes constituídos pelo caráter oral torna-se valorativo partindo de uma cultura que tem preceitos baseados em inferiorização de práticas fundamentais da cultura africana.

No momento em que Kiriku chega ao encontro do avô e inicia um diálogo de esclarecimentos pede para sentar no colo do sábio. O cansaço e a necessidade de carinho que o menino pede evoca a complexidade do personagem, que ainda que com bravura lute pela mudança no cenário em que vive, também sente necessidade de carinho e afeto, já que se diz cansado de lutar. O sábio afirma que está ao lado de Kiriku e novamente os laços sanguíneos fazem parte do enredo enquanto o menino é embalado pelo avô.

Quando Karabá está sendo liberta do mal do espinho envenenado, grita de dor, já que contrariar aquilo que o poder alimentado de mentiras que ela tinha era difícil. Assim, a inteligência astuta do herói Kiriku consegue fazer com que a realidade de Karabá seja alterada, como também a de seu povo. As atitudes de Kiriku aparecem sempre para estabelecer a paz em comunidade, visto que, a realidade da qual ele nasce não o agrada e faz com que os questionamentos se tornem ações de mudança.

A força vital presente que constitui a individualidade é permeada pela integração do natural e o humano na esfera social. Consequentemente, as atitudes dos indivíduos têm parâmetros diferentes das relações com a natureza, comparado, por exemplo, à indivíduos do Ocidente Moderno que constituíram suas bases relacionais

em mecanismos de produtividade. Tendo em vista as felicidades que fazem parte da localidade que Kiriku mora, como banhar no rio e ter água no regato, prazeres que edificam proximidades com a natureza e observância dentre os aspectos que são de fato importantes para aqueles sujeitos.

De acordo com Achile Mbembe (2001), os historicismos que liquidaram os esforços dos sujeitos africanos de adquirirem sua própria subjetividade foram o economicismo e a metafísica da diferença. A primeira em que há uma manipulação da retórica da autonomia e a segunda que parte de uma ideia de homogeneização da identidade africana como resumida ao pertencimento à raça negra. Associado a isso, aspectos como Colonialismo, Apartheid e Escravidão permite degradação histórica, expropriação material e objetificação de si mesmo. É notável que tais fatores auxiliam em uma dificuldade de construção de autoidentificação do sujeito africano, visto que, sua representação passa por fatores que ultrapassam questões de imagem, mas que também fazem parte de um histórico de exploração massiva.

Em decorrência disso, as imagens que são transmitidas em grande quantidade na mídia reiteram ocorrências que aparecem com mesmo conceito, já que, as pessoas por trás das produções transparecem sua vivência em forma de conceito. Assim, a produção do curta de Kiriku e a feiticeira conta com o diferencial de uma produção originária de uma vivência do diretor Michel Ocelot que resgatou as raízes da *gnose* — termo que significa saberes que conferem experiências — que teve contato durante sua infância na Guiné, e por isso, construiu uma ideia da cultura oral e das suas respectivas representações de forma diferente de uma visão europeizada, apesar de nascido na França, tendo uma infância em maior parte no continente africano. Apesar disso, é importante salientar que a adaptação não propõe uma representação fiel, de forma que seria impossível transmitir a pluralidade da sociedade da África Ocidental em um longa metragem infantil.

4. Espaço filmico e colonialismo: abordagens possíveis

No curta metragem, a composição de cores se ambienta em tons quentes da África Subsaariana, com passagem de imagens formadas pela calma estética que o

enredo possui. Personagens como o sábio da montanha, que é também avô do personagem principal Kiriku possui leveza e vestes brancas para associar sua imagem à cautela e sabedoria, enquanto que em oposição a isso, Karabá, a feiticeira que subjuga as pessoas que vivem com Kiriku, tem vestes de cores fortes, joias que triunfam como poder em oposição às mulheres das choupanas, que possuem vestes mais simples e ausentes de adornos. Conceituado como “uma realidade estética comparável à da pintura, sintética e, como o tempo tornada densa através da decupagem e da montagem” (MARTIN, 2011, p. 210), o espaço fílmico representa matéria viva com dimensão, assim como o espaço real, mas que busca aproximar-se por meio dessa reprodução. De forma que, “a utilização das noções de espaço, paisagem e lugar ganham novas cores quando são aplicadas às imagens em movimento e é isso que nos interessa nessa reflexão” (FIORAVANTE, 2018, p. 275).

A forma como os sujeitos da comunidade de Kiriku se relacionam com o ambiente e os outros tecem uma teia de construção cognitiva acerca da historicidade de Kiriku. O que leva a crer, como afirmam Carvalho e Nabozny (2019, p. 40) “a produção do espaço fílmico, por meio dos aspectos técnicos da imagem cinematográfica, é a base inicial para a análise da paisagem e suas relações”. O entrelaçamento entre a importância da construção desse espaço fílmico no curta metragem faz parte não somente da organização espacial, mas também, das cosmovisões africanas que sugerem relações mais íntimas com os outros, com a natureza, os objetos e até mesmo com as palavras, fonte de sabedoria da cosmogonia apresentada.

Ainda que passe pela subjetividade do diretor e produtor em sua transposição, as produções fílmicas em geral passam por outra subjetividade constituída pelo telespectador, que ou atribui sinais de passividade, quando a produção converge com aquilo que comumente é recebido por ele, ou apresenta uma recepção de alerta, quando a recepção não é tão semelhante com as normalmente recebidas. Assim “a posicionalidade daquele que observa a imagem cinematográfica é fator relevante que também atua sobre como os significados são percebidos e entendidos” (CARVALHO; NABOZNY, 2019, p. 30).

A revolução industrial, conceito que surge com as transformações que desembocaram o crescimento da manufatura e seus desdobramentos, iniciou o que se chama de indústria cultural que se propõe a uma transmissão de ideias que, “procurando a diversão, estaria mascarando realidades intoleráveis e fornecendo ocasiões de fuga da realidade” (COELHO, 1980, p. 18). Nessa perspectiva, os lugares que fazem parte dos mecanismos que compõem essa indústria corroboram para uma ideia da qual existe uma hierarquia e quem se apresenta no topo apresenta-se como preponderante.

Na operacionalização da indústria cultural, dois aspectos são essenciais, a natureza do veículo, que traz vestígios de quem o engendrou e a clareza da natureza dos produtos que é possível quando relacionadas com suas regras sociais (COELHO, 1980). Ou seja, a partir da apropriação de quem manuseia os mecanismos que chegam de forma passiva no meio social, é construída uma ilusão de recepção por escolha, enquanto que se opor à compreensão das regras sociais que o compõem anula os aspectos que fazem parte dessa operação. Nessa perspectiva, Thompson (2011) afirma que as instituições e redes de mídia foram responsáveis pela formulação de organização social, já que os meios de comunicação não possuem neutralidade e mudam maneiras com as pessoas se relacionam.

Incluídas na vida antes mesmo do letramento e alfabetização, os recursos visuais dos quais os filmes e curtas-metragens infantis fazem parte, reconstituem construções que excedem o empirismo, de forma que esses recursos apresentam contextos que representam o externo com a ideologia de quem o formulou. Nesse sentido, Gomes (2005, p. 1141) afirma que a experiência fílmica só pode ser considerada de fato com o entendimento sobre a “relação interativa entre espectador e obra, ou seja, com base no seu aspecto comunicativo-receptivo”.

Recentemente incluído como documento do fazer historiográfico, a produção fílmica tornou-se objeto de exame postulado suas condições como objeto produzido em meio ao subjetivismo de quem o produziu, e conseqüentemente, sujeito a um período histórico. De acordo com Barros (2011), cada parte discursiva de um

filme tem uma postura analítica própria que deve ser considerada. Assim, sendo sempre um produto histórico passível de análise, o método e os conceitos fundamentais dos quais ele se constitui podem ser alcançados com vistas à compreensão da obra.

Com o ápice do imperialismo europeu transmitindo uma série de preceitos que coordenavam as funções de exploração, o cinema legitimava atitudes de um ponto de vista unilateral e dominador em que havia uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo avanço e racionalização dos colonizados (STAM, 2000). Tendo em vista a posição do colonizador em querer dispor de instrumentos que o validem, as representações visuais fílmicas também se orientam em posição de uma corrente historiográfica colonialista pautada por uma dominação de corpo, território e mente. Dessa forma, a reprodução de uma historicidade composta por uma hegemonia de poder implica em uma formação mental que constrói sem crítica um imaginário social sobre determinada sociedade.

A Colonialidade do poder, conceito estipulado por Quijano (1997) como identidades históricas associadas a papéis de controle do trabalho, ou seja, a codificação fenótica sendo utilizada para estruturar socialmente dominações, configurou uma concepção que se fez pensar sobre as digressões das quais o poder ideológico do colonizador encapsula abstrações do colonizado. E, portanto, as conceituações fenóticas através da linguagem acabariam se tornando mais um mecanismo de justificativa de poder. Nesse aspecto, associado com a operacionalização da indústria cultural e a construção dos espaços fílmicos acentuam processos de identificação de outras cosmovisões de maneira genérica. De forma que, até mesmo o processo de construção de identidade do “eu” consigo mesmo se transfere em uma grande proporção da qual a identidade sofre sujeição em função da imagem disposta. Afirmado por Fanon (1979, p. 9): “a violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los”, de maneira que a historicidade africana foi desconsiderada, e até mesmo apresentada como inexistente.

Como forma de elencar as interpretações sobre a história da África, Carlos Lopes em *A Pirâmide Invertida – Historiografia Africana feita por Africanos* (1995) apresenta três concepções, a primeira delas, “inferioridade africana”, existente nela uma necessidade de civilização do africano, e por isso, legitimando o colonialismo europeu e baseado no colonialismo moderno; a segunda sendo a concepção de “superioridade africana”, caracterizada pela supervalorização de uma historicidade e a terceira, a corrente de descolonização, com conceitos próximos a paradigmas pós-coloniais, identificando relações de poder entre os sujeitos africanos. Partindo da interpretação utilizada, a constituição de uma mentalidade social é desenvolvida na perspectiva associada, e por isso, a formação de uma opinião sobre a historicidade africana é evidenciada pela corrente historiográfica.

Relacionada com a maneira como uma cosmovisão de mundo é entendida por indivíduos que não fazem parte dela, a interpretação sobre determinada vivência africana está intimamente ligada a conceitos que são formulados com base nas três concepções apresentadas por Carlos Lopes. Sendo assim, a parte midiática que compõe a produção fílmica também está sujeita a esses desdobramentos, de forma que o diretor escolhe como direcionar e compor a obra. Similarmente acontece com livros didáticos na escolha da performance do conteúdo apresentado, que na maioria dos casos encontra-se preso a figuras de “grandes líderes”, ausentado boa parte dos que compunham o aspecto histórico-social com integralidade.

A alteridade de sociedades que foram silenciadas com um viés de generalização de transformações corroboradas pela História Positivista fomenta a validação da classe burguesa dominante em formação. Isto é, dispondo de mecanismos que asseguram a dominação de ideias, a homogeneização de lugares e pessoas perpassa o âmbito das ideias, e associa-se também a uma disposição teórica que contribui para a formação de aspectos cada vez mais ordenados conforme a classe disposta acima. E em função disso, o conhecimento fica expropriado e tensionado a uma rede de dominação conceitual, e que assim, produz o que chega à massa confere ideologias justapostas por classes dominantes.

Nessa perspectiva, como afirma MATA (2014, p. 31), a concepção pós-colonialista surge como “instrumento de análise de relações de hegemonia e desvelamento da colonialidade do saber segundo uma estratégia de resistência a sistemas de conformação da tendência hierarquizante da diferença”. Por esse ponto de partida, a diferença não mais assumiria caráter hierarquizante, denominando o caráter heterogêneo das sociedades. Característica que contemplaria a particularidade histórico-social de determinada configuração social, assim como, a diversidade frente as distinções de espaços. Fato que remete ao espaço continental do continente africano, que na maioria dos casos é conceituado como país, e assim, isentado de multiplicidade de cosmovisões.

5. Representação e seus desdobramentos

Nessa perspectiva, Vasina (2010, p. 163) afirma que “toda instituição social, e também todo grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas”, de forma que reitera a premissa de que mentalidades se transfiguram em diversos meios, visto que tradições exercitam a razão de existência das sociedades. Dada a importância de essas representações assumirem papel de compromisso com o que é de fato real, as transmissões midiáticas funcionam como exercício disso, desde a escolha orientada de cenário, enredo, vestimentas e etc.

Como forma de assegurar a inferioridade na perspectiva da autoidentificação e conseqüentemente nas representações, o estilo colonial racista tem mecanismos dos quais destaca Stam e Shohat em *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006), a afirmação de uma ausência, em que uma raça é colocada como inferior por não ter civilização; a obsessão pela hierarquia que coloca os não-europeus em aspecto inferior; a culpa à vítima; recusa à empatia e a desvalorização sistemática da vida. Elementos que coadunam com conceitos que surgem até mesmo minimamente na abstração contemporânea.

O interesse em entender esses elementos que compõem as concepções que se formam hoje está no fato de entender como as nuances do que é internalizado pelos seres humanos vai além do que é reproduzido no presente, visto que, a

atualidade é construída por objetos do passado, e a memória faz parte desse processo. Assim, quando ao analisar a raiz dos entendimentos por trás de produções cinematográficas e afins, é feito o exercício de se buscar entender as transformações sociais que são percebidas até hoje. De modo que, existe a chamada interação mediada e a interação quase-mediada destacada por Thompson (2011), na qual a primeira envolve relação à distância com o aparelho celular, por exemplo, e a segunda estabelecida com televisão, jornais, etc. As duas agrupam um alongamento do tempo e espaço, e por conseguinte, remetem a dinâmicas diferentes mas que ao mesmo tempo unem-se.

Quando são inseridas para crianças abordagens de imagens que não seguem o plano ocidentalizado, como é o caso de Kiriku e a feiticeira, outras perspectivas são apresentadas na construção cognitiva infantil. Essa presença pode suscitar dúvidas e questionamentos que podem ou não ser respondidas a depender do processo educacional e contato familiar no qual a criança esta inserida. Apesar dos empecilhos, é fato que não converge com o processo de entendimentos de cosmogonia africana a reclusão dessas produções, já que elas desconstroem os parâmetros estabelecidos socialmente.

De forma que os estudos sobre sociedades africanas não se prendam a uma figura exotizada — como acontece em boa parte de produções que tentam incluir a historicidade africana nas mídias — ou homogeneizante, presente em expressões que conceituam a África como um país ao invés de continente, o estabelecimento de uma identidade mais próxima possível daquilo que compete à cosmogonia do sujeito africano se apresenta como fundamental na associação da historicidade que tentou ser apagada juntamente com resquícios de colonização.

Linguagem audiovisual e o espaço fílmico aparecem em vários momentos como exercício simbólico da obra como um todo. Desde a coloração da obra com tons de laranja, os ambientes com água cheios de cores e luz, representando a riqueza que o constituíam, as vozes dos personagens que afagam, como por exemplo, a mãe de Kiriku, ou transmitem irritabilidade, como é o caso de Karabá. Todas essas

características surtem efeito na obra, uma vez que, fazem parte das imagens que constituem, e essas estão cheias de mecanismos que representam esferas de poder. A passividade de recepção faria parte de uma despolitização de uma recepção imediata.

Ao pensar sobre a territorialidade midiática, as dimensões de identidades de diversos grupos dos quais os recursos audiovisuais homogeneizam constrói esferas que fazem parte de características de interação. O processo pelo qual o indivíduo passa de receptor questionador, quando o conteúdo representa novidade, para receptor passivo, que é quando os conceitos aplicados nas formas de representação midiática são recebidos sem interrogativas, somente com aceitação dos fatos.

Walter Benjamin em *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1985) pensa na revolução que o cinema promove na sociedade. Com isso, os conceitos de reprodução e imitação caracterizando a Modernidade, desde o âmbito estético até as partes sensoriais que fazem parte de todo o processo. A revolução que o surgimento do cinema propõe e, conseqüentemente, a insistência em uma ideia de repetições abstratas que partem de reproduções cada vez mais repetitivas. Assim, os limites das dominações tecnológicas não são respeitados.

A função que o cinema tem de figurar um mundo de forma espontânea é concebida em Kiriku pela formação de um ambiente com sons naturais e convergidos com a aplicação de aproximação nas cenas. A tonalidade aproxima a experiência com a formação de uma natureza característica da África Ocidental. A leveza das sensações escolhidas pelo diretor permite a formação de uma relação mais íntima com o telespectador.

A abordagem em Kiriku e a Feiticeira traz fenótipos de corpos negros que apresentam características particulares, como por exemplo, a presença de mulheres baixas, altas, gordas, magras, sem a formação de um perfil homogeneizado. Essa forma de promover a aproximação torna mais palpável a estruturação do filme, que não isenta a animação de um mundo múltiplo não delineado. As cenas são formadas por uma perspectiva ampla que em seguida é marcada pela aproximação formando um plano conjunto. A música extradiegética — que não está dentro da narrativa —

por vezes se confunde com a diegética — presente na narrativa —, isso porque a imersão que a trilha sonora promove aguça sensações por meio de uma mistura entre uma trilha sonora que é presente pela cantoria dos personagens, e por vezes por instrumentos africanos. Essa aproximação também faz parte da criação de um cenário próximo da realidade africana, ainda com limites ficcionais bem dispostos.

A moral da narrativa se insere na capacidade de utilizar a astúcia para mudar a realidade que o cerca. Kiriku ouve comentários sobre sua altura desde que nasce, e isso o faz duvidar de sua capacidade, como também o deixa triste. O herói é humanizado e sua rejeição à naturalização da maldade de Karabá sem as respostas devidas o deixa instigado a buscar soluções e justificativas. No diálogo com seu avô, o sábio da montanha, o acalento à sua dor forma a coragem que Kiriku transmite ao se colocar como alguém que tiraria o espinho de Karabá. A cena entre os dois é formada em planos laterais e centrais em sua grande maioria, o que evidencia o tamanho do garoto comparado ao avô e o acolhimento ao sofrimento que ele carrega.

A coerência do enredo com as músicas e desfecho faz com que a narrativa progrida com o objetivo alcançado: a harmonia. Quando Kiriku volta às choupanas para encontrar seus amigos e família, somente a mãe de Kiriku é capaz de reconhecê-lo e acreditar na redenção de Karabá. Conseqüentemente, os povos também, isso revela o poder e ligação maternal que a narrativa do longa possui. Formado por planos de imagens aproximadas, a relação entre os dois sanciona uma intimidade que vai do início ao fim da narrativa interligando o filme com um forte apelo aos laços familiares entre mãe e filho.

A produção de Kiriku causa a priori sensação de singularidade, uma vez que, em detrimento da oposição de aspectos normalizados por uma cultura midiática europeizada moderna, não faz parte do espaço centralizador de preceitos coloniais de entendimento. Isso fomenta uma quebra naquilo que seria considerado comum, por isso, o curta conta com características de cosmovisões do continente africano para pensar em uma interação que não concentra o espaço midiático em que percebe o continente africano como apenas um espaço territorial que possui conceitos

extremamente distantes, com um lugar que não contém história e civilidade. Os discursos que esses espaços concentram desenvolvem ideias etnocêntricas em que sujeitam a historicidade da África a uma estrutura isolada sem possibilidade de expansão e conhecimento.

6. Considerações finais

Ao entender que a cosmogonia da África Ocidental, assim como, sua oralidade necessitam de uma análise concomitante, o curta metragem de Kiriku e a feiticeira não excetua ambos os aspectos. No campo performático, as ações advindas de comportamentos veiculados por tradições orais são representados de forma diferente de culturas europeizadas, e por isso, a representação do fenótipo negro não é limitada a construções midiáticas que tencionam a mostrar sujeitos africanos com traços de sujeitos europeus, assim como a construção espacial do filme. As diversas esferas da qual o alongamento do espaço e do tempo permitem na difusão audiovisual também permeiam as divergências de sentidos que essa distância torna passiva, tornando a recepção menos crítica. É necessário para a construção minuciosa da narrativa que o sentido histórico seja percebido tendo em vista as questões que a fundamentam, visto que, a identidade é uma construção histórica, e assim, constituída da memória dos sujeitos que fazem parte daquela localidade.

Em Kiriku e a feiticeira, desde os aspectos simbólicos até as vestimentas apresentadas, a representação do sujeito africano se diferencia das produções normalmente consumidas majoritariamente por produções ocidentalizadas. Assim, a relevância que o filme traz ultrapassa o caráter de entretenimento e permeia as relações intrínsecas para compreender a história cotidiana de expressões africanas. E assim, convergindo com novas modalidades de enxergar o testemunho histórico que já não se orienta apenas por meios estritamente escritos, mas sim espaços multimodais.

As cosmogonias que fazem parte do desenvolvimento da narrativa não se confundem com as tradições europeizadas exatamente em função da pluralidade que as cosmogonias apresentam a partir da inclusão de produções cinematográficas que

reconhecem a particularidade do sujeito africano. Ainda assim, é preciso destacar que a produção não apresenta uma cópia fiel da ambientação e cosmogonia do continente africano, uma vez que, a multiplicidade de conceitos não pode ser resumida a uma produção que passou por olhares europeizados. Com a compreensão de nuances das cosmogonias e espaços de mídia ocidentalizados é possível entender as reproduções de padrões e fomentar uma visão que atenua conceitos que não são indiferentes às transformações sociais.

De fato, o curta contribui para a formação de uma visão sensível de um mundo aparentemente distante, mas que na verdade, em termos continentais e mais do que isso, se aproxima da formação de uma estrutura nacional que tem por bases intersecções com ela. *Kiriku e a feiticeira* além de demonstrar sensibilidade a temas como maternidade, vida em conjunto, vivências marcadas por uma conexão de sabedoria ligada ao amadurecimento consegue ser marcado por uma visão acessível para o infantil, mas que não se isenta de uma possibilidade mais complexa do que isso. Kiriku é mais do que um personagem caricatural, ele se torna um menino comum que com a vontade de mudar a situação das pessoas com que vive traz a harmonia das quais todos precisam, inclusive a de Karabá. E por isso, torna o curta de grande valor para aqueles que o assistem.

REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: BÂ, Amadou Hampâté. **História Geral da África**. Brasil: Cortez, 2010, p. 167-212.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**. São Paulo, v. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In. **Magia e Técnica, Arte e política. Obras escolhidas I**. Trad. Rouanet S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Brendo Francis; NABOZNY, Almir. Paisagem e lugar na configuração do espaço fílmico pós-apocalíptico de “wall• e. **Geograficidade**, v. 9, n. 1, p. 29-42, 2019.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1979.

FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico**, v. 12, n. 1, p. 272-297, 2018.

GOMES, Regina. **Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama**. In: Anais do IV Congresso da Sociedade Portuguesa de Comunicação - SOPCOM. Lisboa, 2005.

KHAPOYA, Vincent B. **A Experiência africana**. 2. ed. Trad. Noéli Correia de M. Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2016.

KIRIKU E A FEITICEIRA. Direção: Michel Ocelot. Produção de Didier Brunner. França: Gébéka Films, 1998. 1 DVD.

LEITE, Fábio. **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas**. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995/1996.

LOPES, Carlos. **A Pirâmide Invertida - historiografia africana feita por africanos**. Actas do Colóquio Construção e ensino da história da África. Lisboa, p. 21-29, 1995.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 14, p. 27-42, 2020.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos afro-asiáticos**, v. 23, p. 171-209, 2001.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 8(2): 83-104, outubro de 1996.

MIRANDA, Sheila Ferreira. O "feio e o belo": reflexões sobre os efeitos de uma ideologia do corpo. **Psicologia para América Latina**, n. 22, p. 1-8, 2011.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Espaço fílmico: Território e territorialidades nas imagens de cinema. **Geografia**, v. 35, n. 1, p. 37-50, 2010.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina**. In: Anuário Mariateguiano. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997.

SANTOS, Eumara Maciel dos. **A tessitura da palavra: um estudo sobre a oralidade africana na obra literária de Amadou Hampâté Bâ**. Tese (Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 93, 2019.

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

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2000.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes Limitada, 2011.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. **História geral da África**, Brasil, v. 1, p. 157-179, 2010.