

“POBRE ÁFRICA!”: A PERSISTÊNCIA DAS REPRESENTAÇÕES COLONIALISTAS DO CONTINENTE AFRICANO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Marcos José de Melo¹

Leões caçando uma zebra sem chance de defesa numa vasta savana ensolarada. Um deserto escaldante singrado por um solene cortejo de camelos e seus condutores. Gorilas ou outros primatas se divertindo em família em uma densa floresta tropical. Um misterioso ritual celebrado com uma dança exótica por homens negros seminus ao redor de uma fogueira e ao som de tambores. Crianças esqueléticas semimortas pela desnutrição. Bandos de adolescentes usando uniforme militar, armados com fuzis saqueando uma vila miserável. Ditadores cruéis ensandecidos com o poder, vivendo em luxo e matando a esmo, enquanto a população sob seu governo vive os horrores de uma guerra civil. Mutilações. Pessoas morrendo de AIDS. Cenários de pobreza generalizada. Guerras tribais intermináveis.

Difícilmente encontraríamos um leitor que não atribuísse cada uma das informações descritas no parágrafo inicial desse texto ao mesmo lugar: a África. Independente de sua formação ou falta dela, a vasta maioria das pessoas em nossa sociedade compartilha de um saber difuso sobre aquele continente, que varia muito pouco em relação ao que foi exposto. Se pensarmos um pouco sobre onde todos nós aprendemos isso tudo, levando em conta que no Brasil só muitíssimo recentemente passou-se a pensar em incluir ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Africana’ nas escolas e universidades de maneira oficial e sistemática², certamente chegaremos à conclusão que tais representações nos foram transmitidas por veículos midiáticos, e de um modo geral são incorporadas acriticamente pela maior parte das pessoas.

O cinema tem sido o veículo midiático de maior importância na transmissão dessas representações da África, e em especial na década corrente temos visto uma profusão de filmes oriundos da indústria cinematográfica norte-americana e européia que retratam de alguma forma o continente africano em seus enredos. Esses filmes têm ampla recepção no Brasil, tanto as mega-produções hollywoodianas como filmes de

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, orientado pela Professora Doutora Regina Maria Rodrigues Behar.

² Vide a Lei Federal 10.639, de janeiro de 2003.

baixo custo e considerados de baixa qualidade, principalmente levando em conta o fenômeno contemporâneo da acessibilidade à cultura cinematográfica possibilitada pelo comércio popular de cópias ilegais.

Essas questões motivaram um projeto de pesquisa que atualmente está sendo posto em prática no programa de pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, intitulado ‘Estudo sobre a Cultura Histórica colonialista presente nas representações da África na cinematografia contemporânea’, e no presente texto pretendo discutir os aspectos gerais pensados como norteadores dessa pesquisa.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que esta não é uma pesquisa sobre a História da África, e tampouco segue os parâmetros usuais dos trabalhos que cotejam história e cinema – isto é, comparar a versão fílmica da história com a ‘história de verdade’, apontando os erros, anacronismos etc, cometidos pelos realizadores do filme. Este é um trabalho especificamente sobre a Cultura Histórica vigente em nossa sociedade a respeito do continente africano, que tem como principal mecanismo difusor precisamente a indústria cinematográfica ‘ocidental’. Nessa perspectiva, pouco importa se o filme analisado é considerado um “filme histórico” ou não, uma vez que todo filme é um documento histórico, já que é um retrato da sociedade que o produziu, e, quando retrata a África, quase sem exceções repete a Cultura Histórica que analisamos. Assim, filmes aparentemente tão diferentes quanto *Falcão Negro em perigo* (2002, Ridley Scott), *Amor sem fronteiras* (2003, Martin Campbell), *Lágrimas do Sol* (2003, Antoine Fuqua), *Hotel Ruanda* (2004, Terry George), *O Senhor das Armas* (2005, Andrew Niccol), *O Jardineiro Fiel* (2005, Fernando Meirelles), *A intérprete* (2005, Sidney Pollack), *Diamante de Sangue* (2006, Edward Zwick), *Babel* (2006, Alejandro González Iñárritu), *O Último Rei da Escócia* (2006, Kevin Macdonald), *Primitivo* (2007, Michael Katleman), *Atirador* (2007, Antoine Fuqua), *Distrito 9* (2009, Neil Blomkam) e *Invictus* (2010, Clint Eastwood), entre diversos outros, fazem parte do campo de investigação abordado nesta pesquisa, uma vez que a África figura em cada um deles e todos foram produzidos na primeira década do século XXI.

Em todos esses filmes imagens como as que citamos no início aparecem de uma ou de outra forma. Sobre essa repetição de imagens, cabe lembrar três conceitos semelhantes de três autores: a idéia de “figurações de memória”, utilizada por Eduardo França Paiva, que ele define como “*imagens de memória, aquelas que trazemos conosco, em nosso cotidiano, muitas vezes sem percebermos e que nem sempre tem uma*

representação plástica e invariável” (PAIVA, 2004; 14); o conceito de “imagem canônica”, usado por Elias Tomé Saliba, segundo quem “*ícones canônicos seriam aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual. Tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente*” (In CAPELATO, 2005: 88); e por último o conceito de estereótipo de Peter Burke, que certamente coaduna os dois anteriores: “*o estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros*” (BURKE, 2004: 155). Relacionando esses conceitos com o objeto do presente estudo, a conclusão a que se chega é que há um regime de estereotípias, de representações largamente difundidas e aceitas a respeito do continente africano, que não são necessariamente falsas, mas certamente incompletas (e por vezes exageradas); não pretendo resgatar a imagem de uma África verdadeira, mas investigar as razões de essas representações da África serem tão amplamente veiculadas, ao invés de outras, tão verdadeiras quanto. As imagens que citamos no início do texto são canônicas sobre a África precisamente por que praticamente qualquer pessoa as reconheceria, mesmo com algumas modificações, e saberia imediatamente o lugar ali retratado. Compõem a nossa Cultura Histórica sobre a África.

O fato é que tais representações do continente africano não são novidade. Desde a Antiguidade a África tem sido retratada a partir de uma relação de estranhamento pelos ditos ‘ocidentais’, europeus ‘civilizados’. Nos mapas, por exemplo, até a Idade Moderna, a África era povoada por todo tipo de aberração humana, animal e climática. No contexto do fenômeno da escravidão as representações européias da África não melhoraram. Não obstante, a imagem que temos hoje do continente africano se deve a um período bem mais recente e definido da História: a conquista, ou partilha, da África, no final do século XIX. É nesse período que surge e se afirma o “*véu de preconceitos que ainda hoje marcam a percepção de sua realidade*” (SERRANO e WALDMAN, 2007: 21). Em acordo com Carlos Serrano e Maurício Waldman, a necessidade de justificar o domínio europeu é a principal motivação para o desenvolvimento de teorias que desqualificam a África em todos os sentidos. O período conhecido como Imperialismo, de gigantesca expansão do que se tornariam poderosos impérios coloniais europeus, iniciado por volta de 1870, teve diversas causas, todas relacionadas com o

desenvolvimento do capitalismo industrial nos países imperialistas, e sua crescente demanda por matérias-primas e mercados consumidores. Assim, todas as construções elaboradas sobre a África estiveram relacionadas à ambição de dominá-la, configurando-a como contraponto ao papel dominante da Europa (SERRANO e WALDMAN, 2007: 21-33).

Dentre tantas representações negativas, o historiador Joseph Ki-Zerbo chama a atenção para uma das mais difundidas na literatura colonialista: a da África como

“uma espécie de vazio político onde tinham livre curso a anarquia, a selvajeria sangrenta e gratuita, a escravidão, a ignorância bruta, a miséria. Os agentes de ocupação europeus, nesse esquema, eram considerados unicamente como cavaleiros da civilização e do progresso.”(KI-ZERBO, 2002: 82, 83 (sic)).

Ora, esse ‘esquema’ a que Ki-Zerbo se refere continuou sendo utilizado em todo século XX pelo cinema ocidental, no rastro dos romances imperialistas analisados por Edward Said, segundo quem a cultura e suas formas derivam da experiência histórica (SAID, 1995: 12). Assim, a representação de uma África eternamente necessitada de ajuda externa *continua* sendo uma das representações mais comuns da África no cinema contemporâneo, e é a essa persistência de representações colonialistas do continente africano que defino como a Cultura Histórica atualmente vigente sobre a África em nossa sociedade.

O termo Cultura Histórica ainda não é de definição consensual entre os historiadores, mas todos que o utilizam concordam em seus pressupostos básicos, que acredito estarem resumidos nas seguintes assertivas de Oldimar Cardoso, em artigo onde analisa a didática da história na concepção de autores como Klaus Bergmann, Jörn Rüsen, e Hans-Jürgen Pandel: Cultura Histórica como *“manifestações culturais da História sem forma científica”* e ao mesmo tempo *“a forma como uma sociedade lida com seu passado e sua História.”* (CARDOSO, 2008: 158). Oriundo de um escrito de Jacques Le Goff, que apropriou-se do seu uso por Bernard Guenée, o termo foi utilizado no Brasil destacadamente por Ângela de Castro Gomes, segundo quem *“a proposta de História do Brasil construída durante o Estado Novo marcou a cultura histórica de nosso país por muito tempo”*, com destaque para sua afirmação de que

“se os historiadores podem continuar sendo considerados os principais formuladores e intérpretes da “cultura histórica” de uma sociedade em determinado momento, ele não detêm o monopólio desse processo de construção, atuando interativamente com outros agentes, que não são homens de seu métier” (GOMES, 1996: 11, 158).

Diversos intelectuais trabalham com essa mesma noção sem necessariamente utilizar o termo Cultura Histórica. Podemos citar o termo “*Front Ideológico*” com que o filósofo esloveno Slavoj Žižek designa a Hollywood atual como a sua definição dos mecanismos subliminares de transmissão de uma cultura histórica que advoga a pretensa superioridade norte-americana (Žižek, 2009: 7). Também Mario Carretero, em sua obra “*Documentos de identidad: la construcción de la memoria histórica em um mundo global*”, ao discorrer sobre os três sentidos da História, faz referências que interessam a esta pesquisa ao que ele chama de “*sentido cotidiano da História*”:

“La historia popular o cotidiana parece estar emparentada com lo que suele llamarse “memoria colectiva”: esa comunidad de recuerdos o representaciones del pasado de la que diversos grupos sociales, políticos y culturales se dotan a sí mismos para armas los registros de su genealogia, tenerse em pie em el presente y defenderse de los riesgos y acontecimientos futuros”. (CARRETERO, 2007: 39).

A história cotidiana “*resignifica de modo informal parte del “saber enseñado” y parte del “saber sábio”, y lo utiliza para interpretar el presente em clave de “actualidad”*”. (CARRETERO, 2007: 39).

No âmbito de trabalho do presente estudo essa idéia é de grande relevância, considerando que “*o grande público, hoje, tem mais acesso à História através das telas do que pela via da leitura e do ensino nas escolas secundárias. Essa é uma verdade incontestável no mundo contemporâneo, no qual, de mais a mais, a imagem domina as esferas do cotidiano do indivíduo urbano*” (NOVA, 2009: 9). No que diz respeito à História da África, essa verdade é ainda mais incontestável. Marc Ferro falou de uma “*contra-História*” que seria construída tanto pelo cinema como por outras formas de expressão contradizendo a História institucionalizada, mas nesse caso parece que a História cotidiana, a contra-história, segundo Ferro, a nossa Cultura Histórica – aquela imagem estereotipada da África já citada, veiculada nos meios de comunicação de massa – usufrui mais *status* de institucional do que a acadêmica, uma vez que a escolar é quase nula.

Também podemos lembrar Michel de Certeau como um intelectual que se referiu indiretamente ao conceito de Cultura Histórica, quando, ao discutir a relação entre escola e cultura, multilocação e multiplicação da cultura, afirma que “*a escola não é mais o centro distribuidor da ortodoxia em matéria de prática social*”, uma vez que “*o poder cultural não está mais localizado em uma escola. Ele infiltra-se em qualquer teto e qualquer espaço, com as telas da televisão. Ele “personaliza-se”. Introduce por*

toda parte os seus produtos. Faz-se íntimo” (CERTEAU, 1995: 123, 143). Ou seja, em se tratando de conhecimento histórico, estamos aqui diante de “manifestações culturais da História sem forma científica.” Marcos Napolitano nos lembra que “*o longa-metragem ficcional, independentemente de sua “qualidade” ou reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser percebido, por parte do público, como fonte de “verdade histórica”*” (NAPOLITANO, 2005: 241). Assim, a história da África que a sociedade em geral apreende como correta ou objetiva a partir de produtos culturais como os filmes, que com muito pouco esforço alcançam a todos na sala de casa, deve ser examinada como parte integrante de um sistema maior de divulgação de uma “ideologia” dominante e de uma experiência histórica coletiva, ou melhor dizendo, de uma Cultura Histórica específica.

Assim como Said analisa as maneiras como os romances eram a um tempo reflexo de uma mentalidade e elemento partícipe no condicionamento dessa mesma mentalidade, no processo da dominação imperialista do século XIX, o intuito desta pesquisa é investigar as representações da África na cinematografia contemporânea e como elas constroem a cultura histórica vigente em nossa sociedade sobre aquele continente, de uma África homogênea, permanentemente assolada por uma série de problemas e incapaz de resolvê-los sem auxílio externo.

Uma perspectiva que certamente será útil no decorrer deste trabalho é o conceito de paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg, buscando nos pormenores de um filme onde aparentemente não há esforço de seus realizadores em ‘mostrar nada’ indícios sobre a Cultura Histórica que deu forma à sua concepção. Como diz Ginzburg a respeito de Freud e Morelli, “*a personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal é menos intenso*”, nas ‘pistas infinitesimais’ (GIZNBURG, 1989: 146). Siegfried Kracauer — um dos pioneiros da utilização do cinema como documento de investigação histórica — afirma que “*o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam abaixo da consciência*” (Apud NOVA, 2009: 5). Não de uma forma direta ou mecânica, filmes tais como *Atirador* (2007, Antoine Fuqua), *O Jardineiro Fiel* (2005, Fernando Meirelles) e *Primitivo* (2007, Michael Katleman), independente de sua qualidade estética, refletem as concepções gerais do entendimento de nossa sociedade a respeito da África, um espelhamento revelado por meio da presença de elementos que talvez

nem mesmo os realizadores do filme tenham se apercebido, o que Marc Ferro chamou de "*zonas ideológicas não-visíveis*" da sociedade (FERRO, 1992: 87).

Tanto em filmes a respeito dos quais pode-se dizer que buscam intencionalmente retratar algum momento da História africana como em outros cujo único objetivo é o entretenimento puro e simples das platéias, podemos encontrar momentos de caráter didático, literalmente, ao representar aspectos – quase sem exceção ruins – do continente. Momentos geralmente sem grande relevância para o desenrolar da trama principal e que passam despercebidos pela maior parte dos expectadores, mas que compõem justamente um arsenal de ‘pistas infinitesimais’ que transmitem quase subliminarmente a Cultura Histórica referida sobre a África e podem ser alvo de uma investigação pormenorizada. Alguns exemplos podem ajudar a esclarecer essa afirmativa. Em *O Senhor das Armas* (2005, Andrew Niccol), biografia de um traficante internacional de armas que tem como melhores clientes ditadores africanos, o protagonista/narrador explica em detalhes aspectos da política africana, como o entra-e-sai de tiranos auto-proclamados libertadores, que massacram as próprias populações.

Em *Primitivo*, há a seguinte fala, dita *en passant* por um dos protagonistas: “*É lindo visto aqui de cima. Burundi é o país mais pobre do mundo, é o número um. Nos últimos quarenta anos estão em guerra civil entre hutus e tutsis. Você tem fome, doenças, terrorismo, corrupção, mas tirando isso é um paraíso.*” Apesar das críticas negativas a esse filme, por se tratar de um gênero não muito apreciado pela crítica e por um público mais intelectualizado – o suspense que envolve animais monstruosos, no caso um crocodilo gigantesco – o filme dedica atenção de forma secundária aos aspectos políticos da África, que acabam tornando-se tão aterrorizantes quanto os naturais. E, com ou sem críticas negativas, são essas as aulas de História da África que nossos jovens estão tendo. Em *Lágrimas do Sol* (2003, Antoine Fuqua) e *n’A intérprete* (2005, Sidney Pollack), para ficar em alguns poucos exemplos, temos mais uma vez momentos ‘documentário’, em que alguma autoridade – um policial, um programa de TV – discorre acerca da realidade na África, invariavelmente selvageria, anarquia, miséria.

Um teórico de quem esta pesquisa se beneficiará, incorporando algumas de suas propostas analíticas, é o historiador americano Robert A. Rosenstone. Este historiador é partícipe da idéia de que os filmes podem ser considerados uma linguagem historiográfica específica, inclusive com uma aceitabilidade e difusão maior entre o

público em geral do que a história produzida na academia. Segundo ele, precisaríamos de um neologismo para definir o tipo de história produzida pelos filmes, mas que em todo caso não deixa de ser história como a acadêmica, compartilhando semelhanças em pelo menos dois aspectos: *“referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos”* (ROSENSTONE, 2010: 14). Ainda de acordo com Rosenstone, deixar de lado a televisão ou o cinema – os ‘principais meios para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma’ – quando, historiadores, analisamos nossa relação com o passado, significa *“nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história”* (ROSENSTONE, 2010: 17).

Trabalhando com tais conceitos, talvez excessivamente vanguardistas na concepção de alguns historiadores, Rosenstone expõe uma idéia-base em sua maneira de analisar a história nos filmes: *“os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita”* (ROSENSTONE, 2010: 17, grifo do autor). Ele discorre sobre alguns diretores que obsessivamente se voltam ao passado em busca de inspiração para seus filmes, mas *“não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente”* (ROSENSTONE, 2010: 174). Assim, alguns diretores, semelhante ao trabalho do historiador, não simplesmente se perguntam o quê aconteceu e como aconteceu, mas passam a investigar qual o significado contemporâneo de tais eventos em suas obras.

Muito embora Rosenstone advogue a apreensão da contribuição de tais filmes no sentido abrangente do passado que eles transmitem, e não apenas em termos dos detalhes por eles fornecidos, aqui buscarei sucintamente aliar a sua concepção de cineasta como historiador ao conceito de paradigma indiciário para buscar, exemplificando, traços da permanência de representações colonialistas nos atuais filmes que retratam a África. Examinarei uma ‘pista infinitesimal’ no filme de um diretor que possui alegadamente a pretensão de contar uma “verdade histórica” em suas obras. O inglês Ridley Scott é reconhecidamente um dos cineastas que mais buscam no passado

inspiração para seus filmes. Buscando evitar repetir as épocas e sociedades que retrata, como demonstram os títulos de algumas de suas obras históricas: *1492 – A Conquista do Paraíso* (1992), *Gladiador* (2000), *Cruzada* (2005), *O gângster* (2007), recentemente ganhou mais uma vez a atenção da mídia ao realizar um *Robin Hood* (2010) que pretende contar ‘a verdade por trás da lenda’, e pode-se dizer que cada filme que realiza é sua ‘palavra final’, sua opinião definitiva sobre cada tema. Diante disso, conclui-se que *Falcão Negro em Perigo* (2001), em que pretende contar a ‘verdadeira história’ de uma desastrosa missão em que militares norte-americanos tentaram derrubar um ditador somali em 1993 e ficaram encurralados por milhares de soldados locais, transmite a sua visão consolidada da história africana. Sendo um thriller de ação quase ininterrupta, seu principal atrativo são as cenas de batalha ultrarrealistas, que na verdade são uma única que dura dois dias e ocupa 90% do filme. A única passagem não-violenta no filme são seus minutos iniciais, onde são apresentados os preparativos dos norte-americanos para o combate e a interpretação dos fatos do diretor, as justificativas que ele tece para a ação.

Uma pista infinitesimal que acredito demonstrar a concepção da história africana de Scott, e por sua vez contribui na consolidação da Cultura Histórica analisada, pode ser encontrada na sequência de abertura do filme, que a despeito da vertigem de ação posterior, é uma monótona aula de história, começando com um “Baseado em Fatos Reais” em letras garrafais. Sob o som de uma melancólica música ‘africana’ (outro fator de identificação), são mostradas desoladoras imagens de corpos espalhados em uma paisagem insólita, enquanto um narrador situa o expectador. É uma sequência excepcionalmente longa e lenta para um filme com suas características. Reproduzo aqui na íntegra o seu texto, destacando as passagens mais relevantes:

*“Somália, Leste da África, 1992. Anos de guerra entre clãs rivais causam fome em proporções bíblicas. 300.000 mil civis morrem de inanição. Mohamed Farrah Aidid, o mais poderoso dos senhores da guerra, controla a capital, Mogadíscio. Ele assalta carregamentos de comida vindos de outros países nos portos. Fome é a sua arma. **O mundo responde.** Com a ajuda de 20.000 fuzileiros navais dos EUA a comida é entregue e **a ordem restaurada.** Abril, 1993. Aidid espera até que os fuzileiros se retirem para depois declarar guerra às forças de paz das Nações Unidas que ficaram. Em junho, a milícia de Aidid embosca e mata 24 soldados paquistaneses e passa a ameaçar os norte-americanos. No final de agosto soldados do Comando Delta, Infantaria e o 160º Regimento da Aeronáutica de Operações Especiais são mandados a Mogadíscio para remover Aidid e **restaurar a ordem.** A missão deveria durar três semanas, mas depois de seis semanas Washington começa a ficar impaciente.”*

Após essa extensa aula de história, que mesmo a maioria dos historiadores jamais teve de maneira ‘oficial’, a ação começa. O que chama a atenção é especificamente a renovação daquela representação colonialista apontada por Ki-Zerbo, já citada, segundo a qual a África sem a presença européia se constitui numa “*espécie de vazío político onde tinham livre curso a anarquia, a selvajeria sangrenta e gratuita*” – os anos de luta entre clãs rivais que causam milhares de mortes por desnutrição – e dentro da qual os agentes de ocupação europeus são sempre retratados como “*cavaleiros da civilização e do progresso*” – a intervenção militar norte-americana para ‘restaurar na ordem’ na Somália (KI-ZERBO, 2002: 82, 83 (*sic*)). Toda a brutal violência desencadeada no filme de Scott é justificada por que os americanos são os heróis que estão ali para salvar os africanos deles mesmos, essa é a mensagem.

Exemplos como este são fartamente encontrados no corpus fílmico que esta pesquisa pretende analisar. São, como dito anteriormente, a renovação das representações colonialistas do continente africano. Nesse caso, temos a justificativa para a presença de soldados, em outros são missionários, jornalistas ou médicos, mas em todos fica clara a necessidade de ajuda estrangeira por parte da África, ou a necessidade de se escapar dela para se superar os problemas, uma vez que ‘a África não tem jeito’. Acredito que o trabalho de análise dessas obras, sua relevância e alcance e suas motivações está apenas começando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena... [et al.] **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARDOSO, Oldimar. **Para uma definição de Didática da História**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 153-170 – 2008.
- CARRETERO, Mario. **Documentos de identidad: la construcción de la memoria histórica em um mundo global**. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 5ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra**. Vol II. Lisboa: Publicações Europa-América, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **Fontes Audiovisuais: A História depois do papel**. In PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- NOVA, Cristiane. **O Cinema e o conhecimento da História**. Olho da História, Bahia: UFBA. Disponível em www.ufba.br/revistao. Acesso em 08 de setembro de 2009.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória D'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2009.