

AUTORIAS RASURADAS EM AFRIQUE 50: PARA UMA ECONOMIA POLÍTICA DAS ASSINATURAS

Authorships under erasure in Afrique 50: toward a political economy of signatures

Autorías bajo borrado en Afrique 50: hacia una economía política de las signaturas

Marcelo R. S. Ribeiro¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14249

Resumo: Considerando a política da autoria associada à história da luta anticolonial e às suas relações com o cinema francês, este artigo aborda o filme anticolonialista *Afrique 50* (1950). Distinguindo entre o filme como produto e como processo, discuto o problema das autorias rasuradas no documentário associado à assinatura autoral de René Vautier.

Palavras-chave: Autoria. Documentário moderno. Cinema anticolonialista. Cinema francês. Descolonização.

Abstract: Considering the politics of authorship associated with the history of the anti-colonial struggle and with its relations to French cinema, this article approaches the anti-colonialist film *Afrique 50* (1950). Distinguishing between film as product and as process, I address the problem of authorships under erasure in the documentary associated with René Vautier's authorial signature.

Keywords: Authorship. Modern documentary. Anticolonialist film. French cinema. Decolonization.

Resumen: Considerando la política de la autoría asociada a la historia de la lucha anticolonial y a sus relaciones con el cine francés, este artículo aborda la película anticolonialista *Afrique 50* (1950). Distinguendo entre la película como producto y como proceso, discuto el problema de las autorías bajo borrado en el documental asociado a la signatura autoral de René Vautier.

Palabras-clave: Autoría. Documentario moderno. Cine anticolonialista. Cine francés. Decolonización.

¹ Doutor; Universidade Federal da Bahia, Salvador – BA, Brasil. marcelorsr@ufba.br | <https://orcid.org/0000-0003-3675-6101>. Este artigo faz parte do projeto de pesquisa O paradigma anarquívico e o arquivo colonial-moderno no cinema e no audiovisual, e algumas das questões do texto foram apresentadas e discutidas em reuniões do grupo (an)arqueologia do sensível (<http://arqueologiadodosensivel.ufba.br/>) e no XXV Encontro SOCINE (ECA-USP, 2022). Agradeço a cada pessoa que participou dessas discussões, pela escuta generosa e pelas sugestões, assim como a cada parecerista anônimo, pela leitura atenta e pelas correções, críticas e comentários.

Introdução: filmes feitos e filmes jamais feitos nas histórias do cinema

Há mais de uma maneira de compreender o que se designa pela noção de *autoria*, em geral. Há mais de um modo de interrogar os problemas do reconhecimento, da atribuição e da reivindicação de autoria na história do cinema, em especial. No debate teórico interdisciplinar sobre autoria e questões correlatas (como direitos autorais, propriedade intelectual, práticas colaborativas), será preciso considerar o que, em uma conferência de 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, Michel Foucault (2009) denominou *função autor*, de modo a não projetar a autoria como realidade fixa, fundamento prévio ou princípio abstrato da ordem dos discursos. No campo do cinema, não devem ser generalizadas as concepções de autoria como matriz estilística e temática, consagradas pela chamada *política dos autores* (a partir de uma experiência específica da ficção cinematográfica), apesar de sua força fundacional e influência incontestes. Elaborada no contexto da cinefilia e da crítica francesas do pós-guerra (entre a *caméra-stylo* de Alexandre Astruc e a ênfase da *Cahiers du cinéma* na *mise-en-scène*), a *política dos autores* se projetou e foi reelaborada nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países (Baecque, 2010; Bernardet, 1994; Bernardet & Reis, 2018). Prolongadas, mais ou menos diretamente, nas teorias do cinema (Stam, 2010a, 2010b, 2010c), tais concepções se projetam em estudos sobre autoria no cinema documentário e etnográfico, por exemplo, nos quais com frequência são ressaltadas as recorrências estilísticas e temáticas como fundamentos do reconhecimento autoral (Freire, 2009; Serafim, 2009), sem que as especificidades de diferentes experiências do cinema conduzam a qualquer deslocamento dessas concepções.

Neste artigo, situo historicamente as condições de possibilidade e interrogo os limites da atribuição de autoria em *Afrique 50* (1950), associado à assinatura autoral de René Vautier (1928-2015). Para isso,

procuro reconhecer a existência, na França das décadas de 1950 e 1960, de uma outra *política da autoria* (que provavelmente não está circunscrita a esse período e contexto). Evidenciada pela inscrição do cinema na ordem policial e jurídica do arquivo colonial, essa outra política está associada predominantemente ao campo do documentário e à abertura para o mundo que o atravessa (sem se restringir às suas fronteiras). *Afrique 50* pode ser descrito, de modo introdutório, como um documentário anticolonialista francês, baseado em filmagens realizadas em territórios da África Ocidental Francesa (AOF), em 1949 e 1950, por René Vautier, pouco depois de ter se formado no Institut des hautes études cinématographiques (Instituto dos altos estudos cinematográficos, IDHEC), em viagem ao lado de Raymond Vogel e com a ajuda de diversas outras pessoas. O filme é composto por parte dessas imagens, montadas por Vautier em conjunto com seus comentários em voz *over* e com a música da orquestra do guineense Fodéba Keïta (creditado como “Keita Fodeba”). O documentário pode ser dividido em partes que se definem pelo movimento predominante em cada uma delas em relação à realidade filmada:

- a) a breve aproximação inicial;
- b) a mais demorada visitação das aldeias;
- c) a indignada e persistente denúncia das condições de exploração e de desigualdade;
- d) o testemunho e a elaboração da memória dos massacres e da devastação produzidos pela violência colonial, que sustenta a exploração e a desigualdade;
- e) a crítica rigorosa da economia política do colonialismo que permite explicar tanto a exploração e a desigualdade denunciadas no presente quanto a violência colonial que as sustentam;
- f) e, finalmente, a esperançosa intervenção em que se reivindica a solidariedade dos povos oprimidos contra os opressores, a igualdade e a independência dos povos africanos.

Para que exista dessa forma, *Afrique 50* dependeu de um processo de confrontação e fuga da censura e da perseguição jurídico-policial, no qual está em jogo a relação do filme com pessoas que compõem uma teia móvel de solidariedade desobediente, característica da luta anticolonial, sem que as assinaturas dessas pessoas cheguem a ser investidas de sentido autoral no produto fílmico. Assim, com base em uma diferenciação entre a autoria como função discursiva (observável no filme como produto) e a assinatura como inscrição material (transversal ao filme como processo), busco tornar legíveis em *Afrique 50* uma série de autorias rasuradas, retomando e reabrindo o filme como processo, com base no relato do próprio Vautier (1998). *Autorias rasuradas* podem ser definidas como assinaturas cujo apagamento, tal como se opera nos filmes como produtos formalmente fechados, se torna legível quando pensamos os filmes como processos, no campo relacional em que se situam. As autorias rasuradas são assinaturas legíveis em seu apagamento e, nesse sentido, elas dificilmente são reconhecíveis na positividade luminosa de uma configuração formal, temática ou estilística; pensá-las é interrogar o campo de forças da história, no qual as formas encontram seus fundamentos contingentes.

Considerando a atribuição de autoria como fundamento da inscrição do cinema no arquivo colonial por meio da assinatura que predomina em cada filme, reivindico a paradoxal potência perturbadora das autorias rasuradas para (re)pensar a história do cinema – e o cinema na história. Essa potência, que permanece invisível em *Afrique 50* (na medida em que a existência do filme resulta do processo no qual as autorias foram rasuradas), é o que se coloca novamente em jogo – é o que se reacende como cinza incerta – na retomada de imagens de *Afrique 50* no filme *Afrique sur Seine* (1955), do Groupe Africain du Cinéma, composto por Paulin Vieyra, Mamadou Sarr, Jacques Mélo Kane e Robert Caristan, do mesmo IDHEC onde Vautier tinha se formado. A passagem de imagens entre os filmes deve ser situada no contexto do reconhecimento de *Afrique 50* por Vieyra, que cita o filme de Vautier, em um texto de 1956

publicado na revista *Présence Africaine*, como caso exemplar do papel crucial dos curtas-metragens para a abordagem da África no cinema francês: “Apenas, pois, os curtas-metragens no cinema francês falam da África como frequentemente gostaríamos de vê-la oferecida aos espectadores da França” (1956, p. 145)². Em outro texto, publicado inicialmente em 1961, Vieyra descreve o filme de Vautier como “um filme testemunha de um momento da história revolucionária na África”, que “ênfatiza a solidariedade dos explorados” (2004, p. 79)³.

Sem propor uma análise da passagem de imagens que se realiza entre esses filmes e das relações entre Vieyra e Vautier, argumentarei que é preciso partir do reconhecimento de que a abertura para a remontagem constitui uma característica constitutiva do filme como processo. Nessa abertura, está em jogo uma possibilidade, talvez, de reacender as cinzas das autorias rasuradas. Ultrapassa o alcance deste artigo detalhar o encadeamento conceitual que – em especial no pensamento de Jacques Derrida (2009) – conduz do *signo* ao *rastro* e, em seguida, do *rastro* à *cinza*. Esse encadeamento é mobilizado aqui, indiretamente, para pensar o que Foucault denomina “discurso” e, portanto, também a autoria como função discursiva. Para dizê-lo de forma breve: ali onde Roland Barthes (2004) declarava a “morte do autor”, entendido como signo originador do discurso, o argumento de Foucault pode ser compreendido como uma tentativa de reconhecer os rastros do autor, não como origem, mas como função do discurso. Por meio da noção de autorias rasuradas, sugiro que, em meio à ilusão fulgurante da autoria como origem e aos rastros da autoria como função discursiva, há autorias que restam como cinza: ilegíveis como signo, seu rastro permanece informe.

² Tradução minha. No original: “Seuls donc essentiellement les courts métrages dans le cinéma français parlent de l’Afrique comme souvent nous aimerions la voir offerte aux spectateurs de France.”

³ Tradução minha. No original: “un film témoin d’un moment de l’histoire révolutionnaire en Afrique”; “met l’accent sur la solidarité des exploités”.

Se quisermos reconhecer a relação do cinema com o arquivo colonial e, ao mesmo tempo, perturbar o modo como o cinema participa de sua ordem, é preciso não apenas reconhecer as autorias rasuradas, mas pensar – e repensar – a história do cinema a partir desse reconhecimento de apagamentos e com base na reivindicação de sua legibilidade extemporânea. É uma legibilidade que concerne ao que resta entre os filmes, aos fluxos que os atravessam, aos processos que os transbordam incessantemente, às passagens de imagens que os entrelaçam e à abertura para a remontagem que os mantêm em jogo na história e diante de cada novo espectador. É nas cinzas que um filme produz para se constituir, portanto, e não na clareza luminosa em que brilha a fulguração luminosa de cada filme como produto formal e materialmente circunscrito, que é preciso buscar reconhecer a vaga luminosidade das autorias rasuradas e o modo como apontam para filmes que não foram feitos.

Talvez seja preciso delirar as histórias dos filmes que não foram feitos, como faz Jean-Luc Godard nos diferentes episódios de suas *História(s) do cinema* (1988-1998): a história do cinema se pluraliza e se dissemina na medida em que transborda a esfera dos filmes que foram feitos, que existiram e, em parte, continuam sobrevivendo e existindo em sua materialidade. Com Godard, é preciso reivindicar o delírio de

dizer por exemplo
todas as histórias dos filmes
que não foram
jamais feitos (Godard, 2006, p. 64).

Este artigo tem como ponto de partida *Afrique 50*, um *filme que foi feito* por René Vautier, dentro de condições muito singulares, para dizer algo sobre as histórias incontáveis de alguns dos *filmes que*

não foram feitos, por ele e, especialmente, pelos sujeitos africanos que tornaram possível a existência de seu filme. Como insinuar as histórias dos filmes que permaneceram inimagináveis nas condições coloniais de censura e controle sobre a atividade cinematográfica na África colonizada pela França em que *Afrique 50* deve ser situado, por exemplo? Como dizer as histórias dos filmes que quase chegaram a emergir do fogo intenso da devastação colonial, em meio ao contrafogo de experiências de desobediência solidária, colaboração na resistência, negociação e confrontação do projeto colonial, mas que, finalmente, parecem ter se tornado apenas as cinzas de desejos impertinentes e aspirações indevidas, que foram contidas ou adiadas pelos filmes que efetivamente puderam ser feitos? Se os estudos contemporâneos de autoria podem se basear na noção de *marcas de autoria*, o que me interessa interrogar, ao falar de autorias rasuradas, são aquelas *marcas que foram apagadas*, das quais se poderia dizer que resta apenas *o rastro de seu próprio apagamento – suas cinzas*. Diante delas, me inquieto e me pergunto: como reacender as cinzas da história?

A questão da autoria em *Afrique 50* e a solidariedade anticolonial

Na *política dos autores*, como argumenta Jean-Claude Bernardet (1994, p. 31), trata-se de buscar a unidade do autor na coerência interna de sua obra e em um “sistema de redundâncias”, que se condensa em uma matriz virtual. “São as repetições e similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz” (1994, p. 31), tornando necessária a identificação do que se repete entre diferentes filmes do mesmo cineasta, para chegar a um reconhecimento efetivo das marcas que definem sua assinatura autoral: “A matriz surge desse trabalho de decantação, que nos leva ao que poderíamos chamar um *arquefilme*.” (1994, p. 31).

Aqui, a autoria é uma *arkhé* da forma: um princípio que inaugura e rege uma obra, mesmo que só se possa reconhecê-lo retrospectivamente, delimitando o campo estilístico e temático das ressonâncias, o “sistema de redundâncias” que se concentra em uma assinatura e a investe com valor autoral, em um movimento centrípeto.

Há, contudo, uma outra *política da autoria* na França do pós-guerra, na qual a atribuição de autoria corresponde à inscrição do discurso na ordem policial e jurídica do arquivo colonial, entendido como um conjunto aberto de discursos, representações e configurações materiais em que se sedimenta a experiência colonial, associada à produção e reprodução da diferença com base em uma lógica de separação, em meio à extração generalizada de ganhos econômicos e simbólicos para os colonizadores. No arquivo colonial, estamos diante da propaganda da “missão civilizadora”, do exotismo jornalístico, literário ou artístico, da ciência e do cinema etnográfico, entre outras modalidades de produção de narrativas, imagens e signos. Além de sua produtividade narrativa, imagética e semiótica, o arquivo colonial se define como uma máquina de censura (que se articula àquela produtividade), baseada em normas jurídicas e aparatos policiais e políticos que buscam impedir a emergência de outras perspectivas.

Para entender essa outra política da autoria, que é especialmente operante no campo do documentário, pode-se abordar, como um caso paradigmático, as imagens filmadas por René Vautier na AOF e o discurso que se condensa, a partir delas, em *Afrique 50*, atravessado pela música da orquestra de Fodéba Keïta e explicitado em comentários na voz *over* de Vautier. Em vez de analisar *Afrique 50* como produto, o que me interessa é pensá-lo como processo que, além de remeter às experiências históricas singulares que se entrecruzam no filme, permanece aberto em direção ao futuro. Esse processo é o assunto deste tópico. A abertura para o futuro que o caracteriza – e que é também uma abertura para a remontagem – se evidencia, de modo crucial, na passagem de imagens de *Afrique 50* para *Afrique sur*

Seine. Com efeito, alguns dos planos montados por Vautier para seu filme serão retomados como sequência inicial de *Afrique sur Seine*, antes das imagens filmadas em Paris em busca da África no Sena (e da África em cena, conforme a sonoridade dupla da palavra Seine, que nomeia o rio que corta Paris e é homófona a *scène* / cena). Essa relação entre *Afrique 50* e *Afrique sur Seine* será retomada no tópico a seguir, em uma tentativa de articular a abertura dos filmes como processos, a abertura das imagens para a remontagem e a abertura da história e de suas cinzas para o futuro.

Em *Caméra citoyenne (Câmera cidadã)*, René Vautier (1998, p. 32) define *Afrique 50*, retrospectivamente, como “o primeiro filme militante anticolonialista francês”⁴. Isso não significa que não existiram antecedentes. Como recorda Janaína Oliveira (2016, p. 55), “essa atribuição de primeiro filme a Vautier é controversa”. Steven Ungar (2011, p. 35–36) escreve:

Um antecedente maior para *Afrique 50* foi um par de expedições motorizadas (*croisières*) através da África e da Ásia, lideradas por Georges-Marie Hardt e Louis Audoin-Dubreuil, financiadas entre 1924 e 1932 pela corporação automobilística Citroën. Ambas as expedições resultaram em documentários – *La Croisière noire* (1926) e *La Croisière jaune* (1934) – dirigidos por Léon Poirier. É digno de nota em referência a *Afrique 50* um corte inicial de *La Croisière jaune* dirigido por André Sauvage, cujo tratamento empático dos povos nativos e evidentes desconfiças sobre políticas coloniais conduziram a companhia de produção Pathé-Natan a vender os direitos do filme de volta a André Citroën, que imediatamente demitiu Sauvage antes de reatribuir o produto a Poirier. [...] Outros antecedentes para o filme de Vautier incluem *Voyage au Congo*, de 1927, de Marc Allégret, que continha uma postura anticolonial de ninguém menos do que André Gide.⁵

⁴ Tradução minha. No original: “le premier film militant anticolonialiste français”.

⁵ Tradução minha. No original: “A major antecedent for *Afrique 50* was a pair of motorized expeditions (*croisières*) across Africa and Asia led by Georges-Marie Hardt and Louis Audouin-Dubreuil, funded between 1924 and 1932 by the Citroën automobile corporation. Both expeditions resulted in documentaries – *La Croisière noire* (1926) and *La Croisière jaune* (1934) – directed by Léon Poirier. Of note with reference to *Afrique 50* is an initial cut of *La Croisière jaune* directed by André Sauvage, whose empathic treatment of native peoples and evident misgivings about colonial policies led the Pathé-Natan production company to sell film rights back to André Citroën, who promptly fired Sauvage before reassigning the property to Poirier. [...] Other antecedents to Vautier’s film include Marc Allégret’s 1927 *Voyage au Congo*, which featured an anti-colonial stance by none other than André Gide.”

Afrique 50 é também o primeiro filme realizado por Vautier, cujo nome se inscreve, nos créditos iniciais, abaixo do título em caixa alta: “film de René Vautier”. Antes disso, ele tinha trabalhado como estagiário assistente e como cinegrafista em documentários ligados a uma das mais importantes confederações sindicais da França, a Confédération générale du travail (Confederação Geral do Trabalho, CGT). Depois, Vautier se tornará conhecido como um dos mais ativos cineastas engajados da história do cinema, dedicando-se ao que define como “cinema de intervenção social”: “cinema cujo objetivo é refletir acontecimentos em curso para influenciar sobre a orientação de sua evolução” (Vautier, 1998, p. 149)⁶. É nos sentidos políticos de sua trajetória que se pode reconhecer algo como uma assinatura autoral de Vautier, que emerge *a posteriori*, segundo uma temporalidade retrospectiva característica de qualquer reconhecimento de autoria: é, afinal, *a posteriori* que se pode ter a ilusão de fechar uma obra. A singularidade de Vautier não emerge da busca de uma expressão autoral individual, mas dos múltiplos engajamentos com lutas coletivas que se sucedem e se alternam em sua filmografia, na qual ele transita entre diferentes papéis (Brun-Moschetti, 2016). Como escreve Nicole Brenez (2019, p. 124), depois de *Afrique 50*, “a luta de René Vautier contra todas as formas de opressão, políticas, econômicas e culturais, não cessará mais. Seu combate se exerce em frentes múltiplas”⁷.

Como experiência inaugural da frente anticolonial, que se desdobrará, depois, no itinerário de Vautier na Argélia, *Afrique 50* é composto predominantemente por imagens que foram filmadas em territórios coloniais da AOF, em resposta a uma proposta da Ligue de l’enseignement (Liga do ensino, fundada em 1866, uma confederação francesa de associações ligadas à defesa da educação laica e popular). A encomenda era para que Vautier filmasse “a realidade cotidiana do campesinato africano”

⁶ Tradução minha. No original: “cinéma d’intervention sociale”; “cinéma dont le but est de refléter des événements en cours pour influencer sur l’orientation de leur évolution”.

⁷ Tradução minha. No original: “la lutte de René Vautier contre toutes les formes d’oppression, politiques, économiques et culturelles ne cessera plus. Son combat s’exerce sur des fronts multiples”.

(Vautier, 1998, p. 30)⁸, no que deveria ser um documentário educacional destinado à exibição em escolas francesas. Recém-egresso do IDHEC, Vautier viaja em 1949 para a AOF, ao lado do cineasta Raymond Vogel e outros franceses, dedicando-se a uma série de filmagens da “realidade africana”, até que a polícia e a administração colonial recorrem a um decreto de 1934 (assinado pelo então Ministro das Colônias, Pierre Laval), com o intuito de confiscar os rolos já filmados por Vautier e de estabelecer um controle direto sobre quaisquer filmagens posteriores. Por meio do Decreto Laval, que determinava a necessidade de autorização governamental e de acompanhamento por oficial da administração colonial para a realização de registros fotográficos, cinematográficos e sonoros nos territórios coloniais da França, a censura condiciona o processo de realização de *Afrique 50*, incidindo sobre as filmagens e projetando-se sobre o transporte e a revelação dos rolos filmados, a montagem e sonorização, e a circulação e preservação do documentário.

Depois de se recusar a ceder às ingerências da administração colonial, Vautier e os rolos de filme que se tornarão *Afrique 50* escapam da polícia em diferentes ocasiões, nas quais ele recebe o apoio de Vogel e de pessoas de diferentes contextos africanos ligadas à luta anticolonial. Ao relatar o processo, Vautier afirma: “me foi necessário o apoio de um número inacreditável de cúmplices para que a câmera, a película e o realizador pudessem retornar ao hexágono [isto é, à França]” (Vautier, 1998, p. 38)⁹. Dessa forma, a existência material do aparelho, dos rolos e do realizador que os filmou dependeu da solidariedade desobediente da luta anticolonial. Após recapitular o complexo itinerário que tornou possível a chegada das bobinas à França, Vautier enfatiza a solidariedade como condição de possibilidade da existência de *Afrique 50* como filme em processo, antes mesmo de sua finalização como produto:

⁸ Tradução minha. No original: “la réalité quotidienne du paysannat africain”.

⁹ Tradução minha. No original: “il me fallut l'appui d'un nombre incroyable de complices pour que la caméra, la pellicule et le réalisateur puissent rejoindre l'hexagone”. A designação “hexágono” é frequentemente utilizada por franceses para se referir à França continental, devido a uma semelhança entre seus contornos territoriais e essa forma geométrica de seis lados.

A película registrada na África voltou à França, ilegalmente, é claro, por 33 canais diferentes. Solidariedade. Nem uma única bobina havia se extraviado. Para estes carregadores voluntários, tendo cada um sido informado do que transportava, o filme por vir se tornava um pouco também o seu filme. (Vautier, 1998, p. 40–41)¹⁰

Depois das filmagens em 1949 e no início do ano seguinte, tudo se passa em alguns meses de 1950. Vautier consegue desenvolver os negativos de forma clandestina, vinculando-os a negativos de filmes de pornografia, que eram revelados burlando as proibições, com base na corrupção dos policiais encarregados da fiscalização. Em seguida, ele leva os negativos desenvolvidos à Ligue de l'enseignement, onde serão, porém, apreendidos pela polícia. Segundo seu relato, Vautier recupera 21 das 60 bobinas, trocando-as por rolos diferentes no intervalo do interrogatório a que foi submetido pelos policiais. É com esses rolos remanescentes que, finalmente, esquivando-se mais uma vez de ingerências policiais que tentam incriminá-lo, buscando provas de que roubou os rolos que tinham sido confiscados, Vautier monta *Afrique 50*, na casa de sua mãe em Argenteuil, para em seguida sonorizá-lo com a música da orquestra de Fodéba Keita e com seus comentários em voz *over*, com base em registros feitos na primeira exibição das imagens montadas. “*Afrique 50* foi, assim, difundido desde o fim de 1950, sem visto nem existência legal”, escreve Vautier (1998, p. 45)¹¹. Em 1951, Vautier será condenado à prisão por ter violado o Decreto Laval.

Assim, ao mesmo tempo em que se inscreve como autor de *Afrique 50* no arquivo colonial por ter sido punido pela realização do filme em transgressão ao Decreto Laval, Vautier (1998, p. 37–38) destaca as ações solidárias de diversas figuras importantes da luta anticolonial e do pós-independência para a

¹⁰ Tradução minha. No original: “La pellicule impressionnée en Afrique était rentrée en France, illégalement bien sûr, par 33 canaux différents. La solidarité. Pas une bobine ne s'était égarée. Pour ces porteurs bénévoles, chacun ayant été mis au courant de ce qu'il transportait, le film à venir devenait un peu aussi leur film.”

¹¹ Tradução minha. No original: “*Afrique 50* fut ainsi diffusé dès fin 1950, sans visa ni existence légale [...]”.

existência do filme. Em diferentes momentos, foram cruciais para que ele, sua câmera e os rolos de filme ainda não desenvolvidos escapassem da perseguição policial, entre outros:

- a) Daniel Ouezzin Coulibaly era o representante da Ligue de l'enseignement na Costa do Marfim e tem um papel importante na luta pela independência;
- b) Félix Houphouët-Boigny, coacusado com Vautier pelo Estado francês pela desobediência ao Decreto Laval, presidente do Rassemblement démocratique africain [RDA], se tornaria o primeiro presidente da Costa do Marfim;
- c) Kwame Nkrumah, fundador do Convention People's Party, se tornaria o primeiro presidente do Gana);
- d) Modibo Keïta, secretário geral do RDA no Sudão Francês, se tornaria o primeiro presidente do Mali, depois de ser o premiê da Federação do Mali em sua curta existência.
- e) Sékou Touré, que atuava na CGT e ofereceu apoio direto importante para a primeira exibição de *Afrique 50*, em Paris, se tornaria o primeiro presidente da Guiné.

A solidariedade desobediente associada à luta anticolonial africana é uma das condições de possibilidade da existência do filme de Vautier, cuja assinatura é investida de um valor autoral ao se inscrever no arquivo colonial, enquanto as assinaturas solidárias permanecem rasuradas (não por Vautier, nem pela censura, mas pelo processo). Talvez a assinatura de Félix Houphouët-Boigny, que se inscreve no arquivo colonial como co-acusado, possa ser lida como uma metonímia da teia de solidariedade desobediente. Em suma, permanecendo invisível no filme como produto, a solidariedade desobediente participa de modo fundamental do filme como processo. Diante disso, Paul Fileri (2021, p. 32) argumenta:

figuras políticas africanas desempenharam um papel crucial, ainda não reconhecido, na realização do filme, e há evidência de violação do Decreto Laval pelos contatos do filme na

África do Oeste, o que explica nosso sentido do desafio do documentário à autoridade colonial e a relevância do filme para histórias da autoria no documentário diaspórico africano.¹²

Portanto, *Afrique 50* desafia a autoridade colonial com base nas autorias rasuradas que o constituem. Se a assinatura de Vautier como cineasta político pode ser reconhecida no filme, segundo a temporalidade retrospectiva privilegiada por toda teoria da autoria, o que está em jogo na relação das pessoas que o ajudaram com o “filme por vir”, que, segundo ele, “se tornava um pouco também o seu filme”, o filme dessas outras pessoas? Que teoria da autoria pode dar conta de assinaturas que terão sido necessárias para a existência de um filme, ao mesmo tempo em que são rasuradas no processo de sua realização e não chegam a se inscrever em sua forma final como produto? Como pensar a relação entre os “carregadores voluntários” (Vautier, 1998, p. 41) que transportaram os rolos e o filme que ainda não existia? Qual a temporalidade dessa relação que se configura antes e além da existência do filme como produto e que se revelará indispensável para ela? Seria possível elaborar uma teoria da autoria capaz de pensar a temporalidade singular dessa relação instável e parcial, que não se expressa como um trabalho de dar forma ao filme, inscrevendo-se, antes, no espaço-tempo da experiência mundana em que os rolos existem ainda como matéria informe de um filme por vir?

Como compreender a diferença entre a relação de Vautier com o filme efetivamente montado e configurado como produto e a relação das pessoas que participaram do processo que tornou possível a existência material dos rolos com o filme por vir? Para isso, é preciso diferenciar a autoria como função discursiva e princípio formal (em que está em jogo o estilo como modo de dar forma a motivos temáticos,

¹² Tradução minha. No original: “African political figures played a crucial, still unappreciated role in the making of the film, and there is evidence of the film’s West African contacts’ own violation of the Laval Decree that clarifies our sense of the documentary’s challenge to colonial authority and the film’s relevance to histories of authorship in African diasporic documentary.”

que só pode ser reconhecido retrospectivamente como função discursiva) e a assinatura como inscrição material do discurso e fundamento contingente da forma. Entre a autoria como função discursiva e princípio formal e a assinatura como inscrição material e fundamento contingente, torna-se necessário interrogar a relação entre múltiplas assinaturas que constitui o filme como processo coletivo, como matéria informe e em formação, antes e além de sua existência formalmente ordenada e de sua configuração como produto fechado, associado a uma assinatura investida de valor autoral.

No filme como produto, a assinatura de Vautier se configura como assinatura autoral, necessariamente em retrospecto, pelo modo como *Afrique 50* articula um discurso de denúncia da exploração econômica, associada à violência política e à repressão militar que caracterizam o projeto colonial. As imagens e, sobretudo, a voz *over* que as acompanha, do início ao fim do filme, se endereçam a espectadores com os quais Vautier se identifica, falando a certa altura em “nós, pessoas da França”¹³ e reconhecendo explicitamente sua branquitude na ordem racializada e racista do colonialismo. Além disso, o filme é atravessado pela alternância entre músicas performadas pela orquestra de Fodéba Keïta, registradas na primeira exibição do filme montado por Vautier, sob os auspícios da CGT de Argenteuil, em frente à delegacia de polícia em que trabalhava um dos oficiais que tinha tentado impedir a existência do filme: “o primeiro filme anticolonialista francês será sonorizado ao ar livre, em público, por uma orquestra africana, sob a proteção da classe operária, e diante do escritório do policial encarregado de apreendê-lo!” (Vautier, 1998, p. 43)¹⁴.

Se uma possível ênfase na assinatura autoral de Vautier se desdobraria, em termos metodológicos, em uma análise formal que buscaria identificar suas marcas de autoria em *Afrique 50* e que pressupõe

¹³ Tradução minha. Na transcrição do áudio em francês: “nous, gens de France”.

¹⁴ Tradução minha. No original: “le premier film anticolonialiste français sera sonorisé en plein air, en public, par un orchestre africain, sous la protection de la classe ouvrière, et face au bureau du policier chargé de le saisir !”.

uma identidade plena entre filme e produto, o que me interessa é restituir, analiticamente, a abertura que caracteriza o filme como processo. Ali onde a análise formal constitui uma estratégia metodológica privilegiada para pensar a autoria, que implica um movimento centrípeto, em direção ao autor como função discursiva (ilusoriamente tomado como centro do sistema solar de sua obra), a interrogação das autorias rasuradas no processo de realização dos filmes implica um movimento centrífugo, no qual interessa mais explorar a condição de abertura dos filmes como processos do que sua configuração fechada como produtos.

Nesse movimento centrífugo, em vez da ilusão de centralidade do autor, explode uma nebulosa de formações em movimento, com múltiplas temporalidades de criação e recriação possível da matéria fílmica, ainda e novamente informe. Uma das tarefas cruciais para uma teoria da autoria atenta às especificidades do documentário (em sua irredutibilidade às concepções de autoria como matriz estilística e temática decorrentes de pressupostos alinhados a um certo modelo da ficção cinematográfica) é pensar essa nebulosa das autorias rasuradas como uma condição constitutiva de abertura para o mundo. Para isso, é preciso situar a operação da *função autor* no interior de uma economia política das assinaturas.

Para uma economia política das assinaturas

Se, para Foucault (2009, p. 274), “há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos”, é porque um “autor” não constitui uma figura exterior e anterior a todo e qualquer discurso. Em vez disso, um “autor” é uma função discursiva, que emerge de acordo com o “modo de existência, de circulação e de

funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2009, p. 274). Ademais, além da variabilidade da *função autor* no interior de um mesmo contexto social e cultural, é necessário considerar as variações relacionadas ao reconhecimento, à atribuição e à reivindicação de autoria em diferentes contextos socioculturais (perturbando a própria suposição do contexto como unidade fundamental da análise).

Em sua revisão da genealogia da autoria, o historiador Roger Chartier (2012, p. 20–21) identifica os “dois mecanismos e dois momentos históricos essenciais” apontados por Foucault – (1) o estabelecimento da possibilidade de punição de autores em função do caráter transgressor de seus discursos; (2) a definição de regras “sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. [...] no fim do século XVIII e no início do século XIX” (Foucault, 2009, p. 275). Sem perturbar a circunscrição das hipóteses foucaultianas ao continente europeu e ao campo editorial e literário, Chartier propõe uma hipótese complementar que, embora historicamente crucial, acaba por reiterar o eurocentrismo do debate: sua hipótese “entende a construção da ‘função autor’ como a progressiva atribuição a algumas obras em língua vulgar de características há muito tempo reservadas somente às obras das *auctoritates*” (Chartier, 2012, p. 21), isto é, aos escritores cristãos e àqueles da Antiguidade.

Para Chartier, é no século XIV e na primeira metade do século XV que, na Europa, transformações lexicais (no uso de termos relacionados à noção de autor) e transformações materiais (associadas à consolidação da forma livro como configuração fundamental para o modo de existência dos discursos autorais e autorizados) conduzem à atribuição, “aos escritores em língua vulgar, aos autores então contemporâneos, [d]os princípios de designação e de assinalação tradicionalmente reservados aos *auctoritates*” (Chartier, 2012, p. 21). Assim, a emergência da autoria depende tanto de elaborações

lexicais que têm efeitos conceituais, quanto de condições materiais que constituem os modos de existência dos discursos. Chartier (2012, p. 19–20) destaca “as formas materiais de inscrição e transmissão dos textos”, concebendo a forma livro como uma condição constitutiva do conceito moderno de autoria. Os discursos e as materialidades de seus modos de inscrição e transmissão não podem ser separados ao pensar as condições históricas de possibilidade da autoria como conceito, de modo geral, e ao analisar a atribuição de autoria como processo, em casos particulares: “a ordem do discurso é sempre uma ordem da materialidade” (Chartier, 2012, p. 78–79).

Efetivamente, é preciso reconhecer a distribuição variável da *função autor* entre diferentes modalidades de articulação de discursos e materialidades, enquanto circulam em – e entre – múltiplos contextos sociais e culturais. Essa distribuição variável não pode ser reduzida, contudo, nem a uma distinção entre discursos providos e discursos desprovidos de *função autor*, como afirma inicialmente Foucault, nem à materialidade entendida como mídia, como parece sugerir Chartier. Em vez disso, pode-se conceber um contínuo ou gradação de possibilidades entre campos em que a *função autor* desempenha um papel fundamental (como o das obras literárias) e campos em que não há qualquer interesse ou investimento na *função autor*. Além disso, os polos desse contínuo não devem ser entendidos como posições fixas (uma vez que há, entre as obras literárias, por exemplo, diferentes níveis possíveis de investimento na autoria). Assim, a questão da autoria configura uma polaridade dinâmica, um campo de forças em circulação – o que proponho conceituar, aqui, como uma economia política das assinaturas.

Se, como afirma Foucault (2009, p. 287), “[o] autor é o princípio de economia na proliferação do sentido”, é porque o autor não é uma “instância criadora” de discursos, mas um dos fundamentos da contenção, classificação e controle da “proliferação do sentido”, dentro de uma economia política das

assinaturas, que circulam e assumem diferentes valores ao se diferenciarem, se hierarquizarem e estabelecerem relações variáveis entre si. Quando Foucault descreve o autor como “uma produção ideológica na medida em que temos uma representação invertida de sua função histórica real” (2009, p. 288), pois se atribui ao autor a origem do discurso, enquanto ele é uma de suas funções, é preciso reconhecer o processo de produção de uma mais-valia autoral (a autoria como valor) a partir da inscrição material das assinaturas (o trabalho de produção do valor, dentro das modalidades discursivas e materiais em questão, em suas condições midiáticas e sociais). Nessa economia política das assinaturas, algumas delas se valorizam como assinaturas autorais, como produtos de maior valor agregado; outras podem ser reconhecidas por suas relações mais ou menos diretas com as assinaturas investidas de mais-valia autoral, como produtos a que estas agregam seu valor; e ainda outras parecem se tornar irreconhecíveis, por serem destituídas de valor, como uma espécie de refugio do processo de produção da autoria (embora seus rastros ou os rastros de seu apagamento ainda possam ser lidos, eventualmente).

Considerações provisórias sobre *Afrique 50*, *Afrique sur Seine* e a abertura para o futuro

Ao repensar um filme como *Afrique 50* com base nas autorias rasuradas que o constituem, torna-se possível situar a assinatura autoral de René Vautier em um campo mais amplo de relações, que delimita um modo de operação da economia política das assinaturas, isto é, um modo de produção de autoria, diferente daquele que caracteriza o modelo específico de ficção cinematográfica que inspira a *política dos autores*, por exemplo. Na ficção, de modo geral, e nesse modelo, em particular, há uma tendência ao controle, à institucionalização e à profissionalização da diferenciação de papéis, que permite identificar a *função autor* com a função do diretor, em maior ou menor grau, segundo uma ordem amplamente

difundida da economia política das assinaturas, que comanda diferentes modos de produção na história do cinema. No que chamamos documentário – e em qualquer filme ou experiência que se faz “sob o risco do real”, para usar a famosa expressão de Jean-Louis Comolli (2008) –, há uma tendência à abertura para o mundo e suas contingências, que resguarda possibilidades de perturbação daquela ordem dominante da economia política das assinaturas – mesmo que essa perturbação permaneça parcial, limitada e recorrentemente neutralizada, sobretudo quando o documentário obedece a convenções de controle da *mise-en-scène* análogas àquelas da ficção.

Antes e além de qualquer diferenciação entre ficção e documentário, em especial no que concerne aos modos como se constitui a autoria em cada campo, é preciso interrogar a economia política das assinaturas que condiciona o princípio da autoria, de modo transversal. Nesse sentido, a autoria aparece como função discursiva decorrente da extração de valor das assinaturas – isto é, dos sujeitos, dos corpos, das subjetividades – que trabalham para a realização de um filme. A autoria é a mais-valia que, em condições materiais específicas e variáveis, é extraída das assinaturas que se encontram em um filme, entendido, assim, não como um produto acabado e fechado, mas como um processo que, mesmo depois de se tornar também um produto, permanece necessariamente aberto.

Eventualmente, pode ser perturbado o próprio fundamento político-econômico da atribuição de autoria: é talvez o que está em jogo no “cinema sem autor” (Leandro, 2014) ou nas modalidades de desativação da autoria que marcam os “cinemas indígenas” (Brasil, 2021). Tentei, neste artigo, abrir um espaço de pensamento sobre as potências informes dessas possibilidades de perturbação do fundamento da autoria, considerando *Afrique 50* como uma experiência singular, na qual a assinatura de René Vautier assume valor autoral a partir das autorias rasuradas de uma série de assinaturas que foram cruciais para a existência do filme. Apagadas no filme como produto formalmente fechado, essas

assinaturas estão implicadas no filme como processo e correspondem a corpos, sujeitos e subjetividades, alguns dos quais são mencionados no relato memorial de Vautier (1998).

Ler os rastros de autorias rasuradas por baixo da rasura que as apaga não equivale a encontrar, no filme como produto, as evidências ou os indícios de sua operação na forma fílmica; em vez disso, é preciso afastar a questão da autoria do domínio da forma, interrogando a economia política das assinaturas que torna possível a produção de valor autoral. Enquanto as assinaturas investidas de valor autoral participam dessa economia política na medida em que são entendidas como “autores”, isto é, ideologicamente compreendidas como instâncias criadoras que dão forma à matéria expressiva, as assinaturas que se apagam, como autorias rasuradas, interrompem a economia política que pretende capturá-las para produzir o valor autoral. Essa interrupção do círculo econômico desfaz o véu ideológico que recobre o valor autoral, revelando que “autores” não são produtores, mas produtos.

A assinatura autoral de Vautier pode ser compreendida, assim, como um produto do campo relacional em que se inscreve, no qual seus gestos autorais aparentes (segundo os quais, ideologicamente, se pode dizer que Vautier dá forma à matéria fílmica que sobreviveu à censura) revelam-se condicionados pelo que gostaria de denominar *dádiva* da matéria fílmica. Só se torna possível *dar* forma a uma matéria fílmica *dada* – e, nesse sentido, a dádiva material é uma condição de possibilidade de qualquer possibilidade de elaboração formal. Enquanto a assinatura de Vautier assume valor autoral na medida em que fecha o filme em uma configuração formal específica, que reconhecemos sob o título *Afrique 50*, as assinaturas das autorias rasuradas remetem ao filme como processo e à condição de abertura constitutiva da matéria fílmica, em seus momentos de emergência e em seus itinerários de sobrevivência. Nessa perspectiva, o filme como produto pode ser entendido como parte do que resta do

filme como processo, como um conjunto de seus rastros, como uma série de formas sensíveis que permanecem abertas à remontagem, além da configuração formal em que estão inscritas.

Assim, a autoria de Vautier se manifesta (ideologicamente) como um gesto de dar forma a um filme que se realizou sob o título *Afrique 50*, a partir de uma multiplicidade de materiais prévios. Já o reconhecimento das autorias rasuradas que tornaram possível a existência dos rolos que se tornariam *Afrique 50* deve nos conduzir no sentido inverso. A partir de uma única configuração formal fechada (o filme como produto), em que as assinaturas das autorias rasuradas permanecem apagadas, pode-se entrever, assim, uma multiplicidade de configurações que teriam sido possíveis. Afinal, tornar possível a existência de rolos de filme, ao filmá-los e ao preservá-los da censura, por exemplo, é tornar possível uma multiplicidade de filmes que não foram feitos, que poderiam ter sido feitos, que já puderam ou poderão ainda ser feitos com o que resta desses rolos. Nesse sentido, *Afrique sur Seine* é um dos filmes que foi possível fazer com o que resta de *Afrique 50*, como processo aberto ainda inscrito no produto fechado com esse título.

Na montagem (de *Afrique 50*, por exemplo), para produzir a fulguração tremeluzente do filme como obra (que se desdobra a cada vez na luminosidade intensa de sua projeção), secretam-se as cinzas das autorias rasuradas – que devem ser reconhecidas, em relação a cada filme, como uma de suas condições de possibilidade. Para que seja possível reconhecê-las, é preciso reacender as cinzas, devolvendo às autorias rasuradas parte de sua potência incendiária. É o que ocorre quando, em 1955, Paulin Vieyra reinscreve uma sequência de *Afrique 50* em *Afrique sur Seine*, em uma montagem que articula as imagens do filme de 1950 com elementos da coleção musicológica do Museu do Homem, com outras sonoridades da vida urbana e com um comentário em voz *over* escrito por Vieyra e Mamadou Sarr. Ao contornar, por

meio dessa passagem de imagens, a proibição de filmar na África imposta pelo Decreto Laval, o filme de 1955 não informa o empréstimo, no que se pode entender como um apagamento da autoria de Vautier.

Se, como argumenta a professora e pesquisadora Lúcia Ramos Monteiro (2017, p. 3), em outro contexto, a passagem de imagens é o “gesto fundamental de cineastas e artistas ‘passadores’ e ‘tomadores’ de imagens, gesto este que extrapola os limites da noção de autoria, de paternidade e de propriedade, sem, no entanto, abandonar o fazer cinema”, a passagem de imagens entre *Afrique 50* e *Afrique sur Seine* deve ser reconhecida como uma evidência de que, mesmo em sua configuração formal como produto, um filme permanece aberto como processo. A montagem das imagens realizada por Vautier não é modificada em seu encadeamento visual por Paulin Vieyra, que assina a montagem de *Afrique sur Seine*, mas seus sentidos são transformados – em uma verdadeira metamorfose – pelos usos do som, especialmente da música e da voz *over*, no que constitui uma reivindicação do direito de narrar, de olhar e de imaginar o mundo a partir de alguma africanidade (Ribeiro, 2016). Nessa metamorfose, cuja análise pormenorizada escapa aos horizontes deste artigo¹⁵,

a narração em *Afrique sur Seine* parece oferecer uma oportunidade radicalmente diferente para a identificação coletiva [...], que parece resistir a uma perspectiva de universalismo francês sem descartar outras solidariedades potenciais, reorientando fundamentalmente as imagens de *Afrique 50* apenas com o som, nesse caso. (Fouchereaux, 2022, p. 325)¹⁶

Aqui, a remontagem evidencia a possibilidade persistente de reabrir o filme que resta, como produto, restituindo parcial e provisoriamente sua condição de processo em aberto e destinando a

¹⁵ Essa passagem de imagens foi discutida anteriormente por Paul Fileri (2021) e por Claire Fouchereaux (2022), entre outras referências. Ver também a entrevista de Vautier a Maria Loftus (2004).

¹⁶ Tradução minha. No original: “the narration in *Afrique-sur-Seine* appears to provide a radically different opportunity for collective identification than Vautier does, one that seems to resist an angle of French universalism without dismissing other potential solidarities, fundamentally reorienting *Afrique 50*'s images with just sound in this case.”

matéria fílmica a outras configurações formais. Uma assinatura autoral se torna legível, como um conjunto de marcas de autoria, em um filme, segundo uma temporalidade retrospectiva que é constitutiva de toda teoria da autoria: um filme (*Afrique 50*, por exemplo) terá sido parte de uma obra autoral (de René Vautier). O valor de autoria suplementa o filme, acrescentando um excesso (a relação com outros filmes associados à mesma assinatura) ao que se apresenta como uma falta impossível de suprir (é em um vazio que se inscreve, afinal, a *função autor*). Já as assinaturas que constituem autorias rasuradas se tornam legíveis em seu apagamento segundo a temporalidade da “visão profética do passado” a que se refere o escritor e ensaísta Édouard Glissant (2005, p. 102–103):

O passado não deve somente ser recomposto de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve também ser sonhado de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado. [...] Ou seja, existem fenômenos ocultados nas culturas humanas que podem trazer à tona variantes essenciais que às vezes escapam à análise.

A reivindicação talvez delirante do sonho profético do passado é o que está em jogo no reconhecimento das autorias rasuradas em um filme como *Afrique 50*. Quando as imagens do filme de Vautier são remontadas por Paulin Vieyra em *Afrique sur Seine*, o que podemos entrever são as cinzas da história (o apagamento de autorias africanas no cinema como ocultação do passado), na medida em que se reacendem com as chamas – e o chamado – de um futuro que já estava por vir no passado. Como parte das cosmopoéticas da descolonização que fundam os cinemas africanos (Ribeiro, 2016), *Afrique sur Seine* é uma das estrelas que emerge da nebulosa de autorias rasuradas de *Afrique 50* – uma nebulosa de formações em movimento, com múltiplas temporalidades, entre as quais a matéria fílmica pode continuar a nos oferecer a sua dádiva informe, desde que saibamos recebê-la com o cuidado e a hospitalidade devidas ao intempestivo.

Referências

- Baecque, Antoine de. (2010). *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968* (André Telles, Trad.). Cosac Naify.
- Barthes, Roland. (2004). A morte do autor. Em Mario Laranjeira (Trad.), *O rumor da língua* (p. 57–64). Martins Fontes.
- Bernardet, Jean-Claude. (1994). *O autor no cinema—A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo.
- Bernardet, Jean-Claude, & Reis, Francis Vogner dos. (2018). *O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. Edições Sesc.
- Brasil, André. (2021). Cineastas-guardiões: Hipótese sobre a autoria no cinema indígena. *Anais do XXX Encontro Anual da Compós*, 1–19.
http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf
- Brenez, Nicole. (2019). René Vautier: Devoirs, droits et passion des images. Em *Manifestations: Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques* (p. 120–146). De l'incidence éditeur.
- Brun-Moschetti, Oriane. (2016). Filmographie de René Vautier. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 29–30, 177–196. <https://doi.org/10.4000/decadrages.810>
- Chartier, Roger. (2012). *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* (Luzmara Curcino & Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra, Trads.). EdUFSCar.
- Comolli, Jean-Louis. (2008). Sob o risco do real. Em César Guimarães & Ruben Caixeta (Orgs.), & Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, & Ruben Caixeta (Trads.), *Ver e poder—A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário* (p. 169–178). Editora UFMG.
- Derrida, Jacques. (2009). *La difunta ceniza = Feu la cendre* (Daniel Alvaro & Cristina de Peretti, Trads.). Ediciones La Cebra.
- Fileri, Paul. (2021). The Work of Displacement in Colonial Documentary: History, Movement, and Collectivity Between the Postwar Metropole and Colonial French West Africa. Em Joshua Malitsky (Org.), *A Companion to Documentary Film History* (p. 27–46). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119116172.ch2>
- Foucault, Michel. (2009). O que é um autor? Em Manoel Barros Motta (Org.), & Inês Autran Dourado Barbosa (Trad.), *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema* (2º ed, p. 264–298). Forense Universitária.
- Fouchereaux, Claire. (2022). René Vautier and Paulin S. Vieyra: Contact of Cinéastes engagés. *Black Camera*, 13(2), 321–337.
- Freire, Marcius. (2009). A noção de autor no filme etnográfico. Em José Francisco Serafim (Org.), *Autor e autoria no cinema e na televisão* (p. 49–64). EDUFBA.

Glissant, Édouard. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade* (Enilce do Carmo Albergaria Rocha, Trad.). UFJF.

Godard, Jean-Luc. (2006). *Histoire(s) du cinéma*. Gallimard.

Leandro, Anita. (2014). Sem imagens: Memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. *Estudos da Língua(gem)*, 12(1), Art. 1. <https://doi.org/10.22481/el.v12i1.1243>

Loftus, Maria. (2004). Entretien avec René Vautier. *Presence Africaine*, 170(2), 55–59. <https://doi.org/10.3917/presa.170.0055>

Monteiro, Lucia Ramos. (2017). Passagem de imagens, imagens da passagem: A circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 6(2). <https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n2.471>

Oliveira, Janaína. (2016). Descolonizando telas: O FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. *Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade - UESB*, 1(1), 50–74.

Ribeiro, Marcelo R. S. (2016). Cosmopoéticas da descolonização e do comum: Inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 1–26. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.376>

Serafim, José Francisco. (2009). O autor no cinema documentário. Em José Francisco Serafim (Org.), *Autor e autoria no cinema e na televisão* (p. 33–47). EDUFBA.

Stam, Robert. (2010a). 11. O culto ao autor. Em Fernando Mascarello (Trad.), *Introdução à teoria do cinema* (p. 102–107). Papyrus.

Stam, Robert. (2010b). 12. A americanização da teoria do autor. Em Fernando Mascarello (Trad.), *Introdução à teoria do cinema* (p. 108–111). Papyrus.

Stam, Robert. (2010c). 17. Alguns interrogantes sobre autoria e gênero. Em Fernando Mascarello (Trad.), *Introdução à teoria do cinema* (p. 144–151). Papyrus.

Ungar, Steven. (2011). Making Waves: René Vautier's Afrique 50 and the Emergence of Anti-Colonial Cinema. *L'Esprit Créateur*, 51(3), 34–46. <https://doi.org/10.1353/esp.2011.0032>

Vautier, René. (1998). *Caméra citoyenne: Mémoires*. Apogée.

Vieyra, Paulin. (1956). Cinéma: Quand le cinéma français parle au nom de l'Afrique noire. *Présence Africaine*, 11(4), 142. <https://doi.org/10.3917/presa.011.0142>

Vieyra, Paulin Soumanou. (2004). Le Cinéma et la Révolution africaine. *Présence Africaine*, 170, 73–81. JSTOR. <https://doi.org/10.3917/presa.170.0073>.