

**PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ**

**ARTE NA ENCRUZILHADA**

**Candomblé, cenografia, cinema negro de animação e processo pedagógico**

**Rio de Janeiro**

**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

**Caminho Nzara Tempo**  
**Cinema Negro de Animação: legado histórico e potencial ancestral**

Este caderno integra a tese de doutorado “**Arte na Encruzilhada: Candomblé, cenografia, cinema negro de animação e processo pedagógico**” de Pâmela Peregrino da Cruz, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Profa. Dra. Lidia Kosovski

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P955 PEREGRINO DA CRUZ, PÂMELA  
ARTE NA ENCRUZILHADA: Candomblé, cenografia,  
cinema negro de animação e processo pedagógico /  
PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ. -- Rio de Janeiro, 2023.  
6 volumes

Orientador: Lidia Kosovski.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2023.

1. Candomblé. 2. Educação. 3. Cinema Negro de  
Animação. 4. Cenografia. 5. Encruzilhada. I.  
Kosovski, Lidia , orient. II. Título.

## **PEQUENO MANUAL EXPLICATIVO**

Esta tese constitui-se enquanto livro-objeto que está depositado fisicamente na Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no seguinte endereço: Av. Pasteur, 436 - Urca - Rio de Janeiro. O material aqui apresentado é um esforço para oferecer uma versão digital às leitoras e leitores, mas não reproduz fielmente toda forma/conteúdo do material físico.

O livro-objeto defendido e aprovado pela Banca, apresenta uma forma encruzilhada no qual cada caminho de pesquisa é apresentado em um caderno, somando 6 cadernos de diferentes cores. Como qualquer caminho, temos um ponto de partida e um ponto de chegada, do qual partimos novamente. Assim recomendo que se leia primeiro o caderno ÀGÒ e, por último, o caderno LARROYÊ. Os demais cadernos são caminhos percorridos que podem ser lidos em qualquer ordem. Recomendo fortemente que todos os cadernos sejam lidos, para se reconstituir o todo, pois todos os caminhos se atravessam mutuamente.

Buscando aproximar o formato digital da proposta física, esta tese é composta por 6 arquivos .PDF's.

## Lista de Imagens

### **Caminho Nzara Tempo (caderno palha):**

#### **Cinema Negro de Animação: legado histórico e potencial ancestral**

IMAGEM I: Still do filme “Samba, le Grand” (1977) _____	8
IMAGEM II: Kibushi com suas obras _____	10
IMAGEM III: Cena do curta <i>Orun Aiyê</i> _____	11
IMAGEM VI: Cena do Curta <i>Barco de Papel</i> , de Thaís Scabio _____	12
IMAGEM V: referência à “Samba et le lièvre” no site Institut Français _____	26
IMAGEM VI: referência referência à “Samba et le lièvre” no site Wikipédia _____	26
IMAGEM VII: Still do filme “Prince Loseno” de Kibushi, RDC, 2004 _____	29

# SUMÁRIO

	<b>Caminho Odô Ìyá (caderno azul)</b>	
	<b>Produção Artística enquanto processo pedagógico: o processo educativo nas comunidades tradicionais de terreiro</b>	05
	1 - Caminhando na beira-mar	11
	2 - Maré Vazante: Curso Básico de Animação no Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim - Paulo Afonso - BA	07
	3 - Maré-Cheia: A formação oferecida pelo Terreiro	20
	4 - Pérolas: Curso de Extensão “ÌTÀN: contando histórias de Òriṣàs com cinema de animação” - Porto Seguro - BA	28
	5 - Maré de Tempestade: processo pedagógico em Pandemia- Porto Seguro-BA	35
	6 - Alto Mar: mergulho em águas profundas para produção do curta Ewé de Osanyin em Água Branca - AL	39
	7 - Espriar-se: A difusão dos curtas Òpàrá de Òṣùṅ: quando tudo nasce; Oríki; Ewé de Òsanyin: o segredo das folhas	50
	8 - Referências Bibliográficas	54
	<b>Àgò (caderno branco)</b>	
	<b>Abrindo Caminhos</b>	15
	Referências Bibliográficas	36
<b>Caminho Ora Yê Yê ô (caderno amarelo ouro)</b>	<b>Laroyé (caderno preto)</b>	
<b>A comunidade, o Território e suas imagens: O Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim</b>	<b>O centro da encruzilhada</b>	05
1 - Olho d’água: a nascente viva do Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim	<i>ou</i>	06
2 - Cachoeira de Paulo Afonso: o Reino Encantado	<b>Caminho só conclui quando deixamos de caminhar</b>	14
3- Fortes Corredeiras do rio: Candomblé como resistência, força e luta	Do ponto de chegada, partimos novamente	22
4 - A água sempre encontra seu caminho	Referências Bibliográficas	29
5 - Referências Bibliográficas	Filmografia	35
	Sites	31
	Jornais	31
	Lives	32
	Outras referências bibliográficas	32
	Dicionário	41
	Anexos	43
	Anexo 1: Narrativa inicial para roteiro do filme “Òpàrá de Òṣùṅ: quando tudo nasce”	44
	Anexo 2: Roteiro do Curta “Ewé de Osanyin: o segredo das folhas”	45
	Anexo 3: Levantamento de animações da África e da Diáspora	59
	<b>Caminho Nzara Tempo (caderno palha)</b>	
	<b>Cinema Negro de Animação: legado histórico e potencial ancestral</b>	05
	1 - Tempo que ensina: Animação com Ferramenta <i>Griot</i>	10
	2 - “A árvore é de Tempo, mas Tempo não é a Árvore”: Cinema Negro de Animação em África e na Diáspora Negra	20
	3 - Tempo que cura <i>ou</i> o Tempo que leva para que as histórias negras sejam contadas por pessoas negras na animação brasileira	33
	4 - Referências Bibliográficas	38
	5 - Sites	41
	<b>Caminho Okê Arô (caderno verde)</b>	
	<b>Saberes do fazer cenográfico e a criação de imagens artísticas a partir de matrizes negras</b>	05
	1 - Preparando para a caçada: qual caminho trilhar? quais armas levar?	06
	2 - Silêncio e observação: a história começa quando?	13
	3 - Conhecendo o território: presença e resistência negra e indígena no Teatro Colonial	17
	4 - Mirando a caça: na modernização conservadora e o que há de nacional para além da presença europeia?	28
	5 - Agradecendo a caça: nós por nós mesmas/os	42
	6 - Compartilhando a fartura: cenografia dos espaços negros	44
	7 - Da experiência prática de concepção e realização cenográfica para cinema	51
	8 - Referências Bibliográficas	55

## **Caminho Nzara Tempo**

### **Cinema Negro de Animação: legado histórico e potencial ancestral**

*Peço-te o prazer legítimo  
E o movimento preciso  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Quando o tempo for propício  
Tempo Tempo Tempo Tempo  
Caetano Veloso  
Música “Oração ao Tempo”*

O dia mal amanhece, abro a porta, recebo os primeiros raios de sol em minha pele, olho o horizonte e digo: “Nzara Tempo!”. Saúdo o *Òrìṣà*<sup>1</sup> que não tem forma, que não pode ser visto. É o tempo que passa e tudo cura, e também é o ambiente, o clima. Governa os movimentos. Segundo a *Mametu Nkisi* Lamburesinge, conhecida como Mãe Maria do Tempo, do Terreiro Bandeleongo em Juazeiro-BA:

Ele é o ar que a gente respira, é o vento. Tempo está em tudo, em tudo o que começa e termina, em tudo o que a gente planeja, pede, pega, sente. Está nas folhas, nas águas, nos rios. Toda casa de candomblé tem que ter Tempo, pois as águas do rio e do mar precisam dele para se mover. O Tempo não envelhece nunca. Ele é o vento que começa a soprar com o sair da lua. Depois que a lua nasce, a gente começa a sentir o vento na pele, pois é ele. Está presente em tudo, nos furacões, nas tempestades. Só ele tem uma bandeira branca. A bandeira branca que tem nas casas pertence a Tempo. Ele vê o mundo inteiro e ordena o mundo inteiro, comanda os demais Orixás. Tudo depende de um Tempo. Se a pessoa está nervosa, precisa de um tempo para se acalmar. Tempo foi um dos primeiros Orixás a serem criados, com Nanã e Obaluaê. É um dos espíritos mais antigos. Quando eu sonho com ele, não vejo o corpo todo. Ele fala comigo e sei que é ele, mas só vejo da cintura pra baixo. Pra ele vir no terreiro tem que ficar com o rosto coberto. (MARQUES et al, 2017, p. 75)

No ocidente, somente com as pesquisas do físico Albert Einstein, já no século XX, concebeu-se o tempo e o espaço como unidade cósmica indissociável. Já na filosofia Nagô, muito anterior a física europeia, por exemplo,

[...] o tempo flui mais pela opção existencial do ser humano do que por outros fatores. Assim, é preciso acreditar na existência simultânea do passado, do presente e do futuro; e orientar o tempo dentro da harmonia dessas três variantes. Porque o tempo linear, como horas, dias, meses e anos, é também uma ilusão. (LOPES; SIMAS; 2021, p. 24)

Allan Rosa destaca a relação entre força vital e movimento na cosmopercepção Bantu. Segundo ele,

---

<sup>1</sup> *Tempo ou Kitembo* é considerado uma *Nkisi* de origem Bantu e é cultuado principalmente nessa tradição. Porém, grande parte das casas de Candomblé, independente da nação, possui a bandeira branca de Tempo hasteada em seu território. O Abassá da Deusa *Òṣùn* de Idjemim, referência para esta Tese, que se define como uma casa Ketu/Angola/Ijexá, possui uma forte reverência a Tempo, que é referido como *Òrìṣà*.

Preza-se o vitalismo, a força vital. A cultura bantu orienta-se no sentido do aumento dessa força e da luta contra sua perda ou diminuição. [...] a força do movimento é cultuada e louvada, agraciada, porque nada no mundo pode ser estático. Até um objeto inerte é animado por um movimento cósmico que se exerce segundo o ritmo que o artista, o ser humano criativo, busca imprimir. (ROSA, 2019, p. 45)

Na tradição Bantu, a *Nkisi Kitembo*, ou Tempo, relaciona a passagem temporal com o princípio da mudança e transformação do ambiente. Para Marques,

Para Mãe Edneuzza (2016), também Yalorixá em Paulo Afonso: “O Tempo é um Orixá muito importante, ele é o vento, é o ar, a natureza, a ventania. Ele é um Orixá muito precioso, às vezes, quem recebe tem que ter os olhos vendados, não se pode ver o Tempo, pois pode até ficar cego. Tem casas que tem Tempo e coloca uma bandeira branca ou uma árvore sagrada, que uns conhece como Iroco, mais para o Ketu. Meu terreiro é cruzado, Ketu com Angola, tem as duas nações, aí para mim é a mesma coisa. Ele é cultuado do lado de fora da casa. Uma casa de candomblé sem assentamento de Tempo não é casa de candomblé. Ele está em tudo. Ele é o ar que respiramos. Ele é poderoso, tanto pode trazer como afastar as tempestades”. (MARQUES et al, 2017, p. 24)

Nosso trabalho na animação é de lida com o Tempo. Podemos fazer esta afirmação com base no famoso animador Richard Williams: “pode-se dizer que a animação é a arte do uso do tempo” (WILLIAMS, 2016, p. 39). Através de imagens estáticas trazemos a noção de tempo, justamente pela transformação do espaço. Movimentando a personagem entre um quadro e outro, “criamos” tempo, ou ao menos a ilusão de tempo. Assim, “nosso trabalho acontece no *tempo*. Nós pegamos nossas ‘poses’ e saltamos para uma outra dimensão” (WILLIAMS, 2016, p. 11). Um/a bom/boa animador/a é quem consegue cuidar do tempo com maestria, e isso só é possível através do controle do espaço. Mãe Maria do Tempo relaciona Tempo ao movimento afirmando que “Tempo é movimento o tempo todo. Ele vai para qualquer lugar. Tempo é o movimento da Terra. Yrôko foi o lugar onde ele descansou. Como diz a canção: *Tempo não tem casa, Tempo mora na rua, a morada de Tempo, é no sair da lua*”. (MARQUES et al, 2017, p. 24-25)

Outra característica do trabalho da animação que podemos relacionar com o Tempo é a necessidade de paciência para que Ele opere. É como sempre dizemos em cursos de formação:

Paciência é algo lembrado sempre que se fala de stop-motion, e é verdade que os animadores que usam stop-motion precisam ter paciência. Isso não quer dizer apenas ser calmo. Significa aceitar incondicionalmente que o processo é trabalhoso, maçante, absurdamente meticuloso, tremendamente lento e que exige uma enorme quantidade de esforço para obter um efeito relativamente pequeno. (PURVES, 2011, p. 187)



Do mesmo modo, observamos a busca da paciência em espaços negros, como na Capoeira Angola ou nos ensinamentos de Tempo:

Em sua declaração, a Ekedith Keith Emanuelle, afirma que sente “Tempo como um Nkisi que controla o movimento e velocidade de nossas vidas e principalmente o caminhar de nossos passos no Terreiro. [...] acredito que ele me traz um pouco de compreensão e paciência, ao passo que me inspira a olhar para frente, a acreditar em mudanças e ter pressa muitas vezes para que as coisas aconteçam, nem que para isso tenhamos que fazer com nossas próprias mãos. Então, é ele que me faz ter esperança e acreditar que ainda teremos tempos melhores”. (MARQUES et al, 2017, p. 73)

Na encadernação das folhas que contam esse caminho, escolhi o tecido com a cor mais próxima da cor da palha como referência às suas “vestes de palha, com uma roupa de tecido por baixo, mas a de palha (da costa) é indispensável” (IDEM, p. 76).

Ao buscar em Tempo o fundamento metodológico da realização de animações, busco uma outra perspectiva sobre esse fazer. Venho construindo, juntamente com a pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza, o conceito de Cinema Negro de Animação (CNA). Com ele, podemos entender e marcar especificidades de produções cinematográficas que brotam

como um cinema do **desde dentro**, ou seja, estamos falando de uma animação demarcada pela representatividade, onde todo **processo de criação e equipes principais são formadas por pessoas negras**. Para nós, esse conceito passa pelo compromisso de contar e recontar **nossas próprias histórias** e vivificar o encantamento de crianças, jovens e adultos”. (PEREGRINO; SOUZA, 2020, p. 352. Grifo meu)

Frisamos a ideia de um cinema do “desde dentro” por entender que ele se realiza em comunidade,

se firma nos terreiros, nos quilombos e outros espaços da diáspora negra - tem como princípio a conexão e respeito aos fundamentos e valores religiosos de matrizes africanas. Desenvolve também uma abordagem de forma afrocentrada dos temas/imagens/narrativas próprias desses povos. (PEREGRINO; SOUZA, 2020, p. 356)

O CNA se conecta também com a dimensão pedagógica dos espaços negros de cultura, possibilitando a construção de processos educativos que combatam toda forma de racismo:

Acreditamos que a inserção de crianças e jovens no mundo do Cinema Negro de Animação possibilita uma luta contra a discriminação religiosa de maneira lúdica e prazerosa. [...] Cinema que amplia suas fronteiras para além dos territórios religiosos, que se firma como estratégias de resistência e demarca e ocupa os espaços de difusão do conhecimento, expandindo e recriando o continuum civilizatório africano. (PEREGRINO; SOUZA, 2020, p. 357)

Desenvolvendo o aspecto educativo do CNA, escrevi, com pesquisadoras/es do projeto de pesquisa *Àwòrán: experiências na criação de imagens para filmes de animação com histórias de Òrìṣàs* (Jhonatan Almeida de Sousa, Erlane Rosa dos Santos e Filip de Souza Couto), o artigo “Cinema Negro de Animação e processos educativos afrocentrados” (2022). Nele, pudemos destacar que

O CNA também detém a característica de uma educação de resistência, como prática da liberdade [...] O CNA traz a filosofia de pertencimento coletivo. O filme é feito e pensado desde dentro da comunidade que conta histórias, participa do processo criativo, integra a equipe [...]. Quando se faz um filme de animação negra toda a comunidade se beneficia, uma vez que fortalece as subjetividades a partir da presença. (CRUZ; SOUSA; SANTOS; COUTO, 2022, p. 20)

O papel educativo do CNA que afirmamos como uma “educação de resistência” possibilita a sua realização numa perspectiva de luta antirracista dentro e fora da escola através do fortalecimento de vínculos comunitários e como “ferramenta de reconstrução de subjetividades negras a partir de imagens, narrativas, saberes e percepções afrodiaspóricas” (CRUZ; SOUSA; SANTOS; COUTO, 2022, p. 23).

No artigo “Cinema Negro de Animação e os Encantos do curta ‘Ewé de Òsányìn: o segredo das folhas’”, seguimos a construção do conceito de CNA buscando ampliar sua “arquitetura teórica [...] como lugar de abrigo dos mitos, do real e do Encanto” (CRUZ; SOUZA, 2022, p. 19). Assim, “o CNA é uma demarcação da cosmologia afro-indígena no território audiovisual (...) compreende o legado ancestral das narrativas africanas e indígenas, que o legitima por ocupar uma territorialidade histórica e cultural” (IDEM, p. 22-23).

Também percebemos um modo “de fazer do Cinema Negro Feminino, que observa os espaços da cultura negra e indígena nos seus modos de organizar a comunidade, construir relações de luta, afeto e acolhimento” (IDEM, p. 21).

Por hora, podemos definir o conceito de Cinema Negro de Animação como

[...] realizado por pessoas negras, protagonizado por histórias e personagens negras, o CNA é uma ferramenta de combate a todas as formas de racismo e desrespeito às práticas e crenças religiosas, se expressa por um conjunto de ações políticas. Reúne atores, instituições, resultados, processos e representações [...] que valorizam a identidade negra de crianças - e das crianças que moram dentro de cada adulto. Uma das funções do Cinema Negro de Animação é ensinar a ver (CRUZ; SOUZA, 2022, p. 23).

Meu desejo há muito tempo é estudar o Cinema de Animação, principalmente suas técnicas tradicionais (animação quadro-a-quadro). Mas o Cinema de Animação, nesta pesquisa, é um dos caminhos de uma encruzilhada que precisa de outros três pontos para se

realizar. Porém, devo dizer que, de certa forma, esse caminho me levou aos demais. Afinal, foi a animação que me levou ao curso de Cenografia na Unirio. Foi o cinema de animação que me levou ao Doutorado em Artes Cênicas. E foi a animação que me levou ao Abassà da Deusa Òṣùn de Idjemim.

Seguindo nosso caminho, precisamos apreciar algumas das muitas características de Tempo. Primeiro, observaremos o “Tempo que ensina” compreendendo o CNA com uma ferramenta *Griot* devido suas possibilidades educativas. Caminhando encontramos uma grande árvore com um grande laço branco em seu tronco. Paramos e observamos que “A árvore é de Tempo, mas Tempo não é a Árvore”: aqui nos debruçamos sobre elementos importantes do Cinema Negro de Animação em África e na Diáspora Negra que temos aglutinado em nosso trabalho prático. Por fim, lembramos que é o “Tempo que cura”, refletimos sobre “o Tempo que leva para que as histórias negras sejam contadas por pessoas negras na animação brasileira”.

Utilizarei como referências obras de Sébastien Denis (cujo livro foi traduzido e publicado pela editora Texto&Grafias), publicações de Giannalberto Bendazzi e artigos disponíveis de Paula Callus, entrevistas e publicações sobre animação brasileira de Marcos Magalhães, Marcos Buccini, Ana Beatriz e Sophia Bahia. Textos sobre cinema negro como os de Marcos Aurélio e Edileuza Souza, além de alguns outros trabalhos acadêmicos que pude ter contato. Agrego, neste capítulo, referências teórico-políticas como Abdias do Nascimento, Nei Lopes, Allan Rosa e Ailton Krenak.

Parte considerável dos textos utilizados neste capítulo são de europeus ou seus descendentes o que, por vezes, dificulta compreender a produção africana e negro-diaspórica na sua profundidade. Os textos de Bendazzi, por exemplo, o autor italiano no qual encontrei maior quantidade de informações sobre a História da Animação Africana, é recheado de julgamentos preconceituosos e desmerecedores da animação deste continente. Chega a afirmar que um dos pioneiros da animação africana, Moustapha Alassane - que estudou em Paris e no Canadá, no renomado National Film of Board e criou técnicas de animação com escassos recursos disponíveis no Níger -, “não aprendeu animação”, “apesar de seus estudos”. Alassane poderia ser visto como genial, pois “inventou, moldando a animação de acordo com suas ideias. Ele criou seu próprio tempo, enquadramento, roteiro e edição”. Porém, Bendazzi vê isso como expressão de sua incapacidade e falta de recursos: “ele apresenta o ponto de vista de um homem do Níger expresso através de técnicas simples, básicas e baratas, apenas um pouco mais caras do que pintar ou esculpir”(BENDAZZI, 2004, on-line).

Esse caminho se desenrola como um esforço inicial de reescrever essa história, buscar fontes e observar cada produção negra desde dentro, como partícipe dessa construção.

### **1 - Tempo que ensina: Animação com Ferramenta *Griot***

A animação “Òpára de Òşùn: quando tudo nasce” foi feita em Paulo Afonso-BA, nos primeiros meses de 2018. O calor do sertão não perdoava o equipamento elétrico, que volta e meia dava pequenos panes. A câmera fotográfica, para animação quadro-a-quadro, precisa ficar ligada diretamente na tomada e não na bateria. Diversos foram os avisos de superaquecimento. As gravações ocorreram sobretudo durante a noite, pois eu não consegui vedar completamente as janelas para evitar as variações da luz do dia. Tempo, Tempo, Tempo.

Numa das madrugadas, gravando uma das cenas finais, ocorreu um curto-circuito. A luz da casa toda apagou. Pedi ajuda ao músico e pesquisador Robson Marques, que na ocasião estava na casa, e a energia foi restabelecida. Quando revi a cena que estava gravando, percebi que por algum motivo tinha uma luz, um raio que saía da boneca *Òşùn* para o céu. Não entendi como aconteceu aquilo, pois eram 8 frames com a luz em sequência. Se alguém me pedisse para animar um raio de luz, eu sequer saberia como fazê-lo. Não entendi, mas achei bonito. Pensei na luz do sol e reverti a cena. Assim a luz passou a ir do céu para a boneca, como um raio de sol. Pela manhã, a Mãe Pequena Alzeni foi ver a cena gravada (toda manhã ela via os 4, 5 segundos que eu havia feito naquela noite). Eu perguntei o que ela achou do raio. E ela disse: “Interessante. Mas é estranho essa luz entrar nela. Pois o *Àşę* sai da *Òşùn*”. Eu tremi. Voltei a cena como estava. Expliquei o que havia acontecido. Pronto. Ganhei um presente de *Òşùn*.

Desse momento em diante, comecei a refletir sobre a realização de curtas em comunidades tradicionais, como uma ação que mobilizava não apenas conteúdos daquela cosmopercepção, mas também acontecimentos, métodos, relações.

Ao estudar a História do Cinema de Animação, quase a totalidade dos manuais apontam para sua origem europeia e seu desenvolvimento nos Estados Unidos, sem refletir sobre o processo como um todo de produção artística da animação, que se desdobra a fazeres muito anteriores à tecnologia de exibição e captura de imagens através das câmeras fotográficas e filmadoras. Quanto mais eu produzo curtas com comunidades tradicionais, eu percebo o fazer da animação como algo comum a diversos povos. Quando a câmera fotográfica e programas de edição de vídeos tornam-se acessíveis, animações também são realizadas como continuidade do que já é realizado. Sabemos que “pertencer a uma

comunidade estabelece sentido para a vida de cada indivíduo e fundamenta a ideia de tradição como elo: contamos as histórias dos nossos antepassados para a comunidade, para que um dia nossos descendentes contem as nossas histórias” (LOPES; SIMAS; 2021, p. 32). No sentido que Lopes e Simas apresentam sobre a Filosofia Nagô, podemos estender para diversos povos tradicionais que utilizam a contação de histórias como princípio educativo. Ailton Krenak, inclusive, destaca a contação de histórias como ferramenta de luta pela manutenção dos povos tradicionais. Segundo ele, no mundo ocidental/capitalista “pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos”. O autor acrescenta que sua “provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (KRENAK, 2020, p. 27).

Abdias Nascimento apontava a importância de se contar histórias através das diversas artes como forma de recuperação e manutenção da memória negra: “Numa passagem anterior do texto deste livro, fizemos menção à urgente necessidade do negro brasileiro em recuperar a sua memória. Esta tem sido agredida sistematicamente pela estrutura de poder e dominação há quase quinhentos anos” (NASCIMENTO, 2019, p. 273). Nesse mesmo sentido, observando as potencialidade do cinema, Correa afirma que

[...] com os filmes da/na/com a diáspora africana, podemos pensar em outras formas de civilidade e de socialização, como é recorrente em diversos filmes citados. Como diz um provérbio africano, “é preciso de uma aldeia inteira para educar uma criança”. Essa tradição africana não deve ser vista de forma cristalizada pois não há uma só África, o continente é múltiplo e plural. A educação nos conceitos da diáspora deve servir como um propósito do *adinkra sankofa* do povo *akan-ashanti*, olhar o passado, pensando no futuro para transformar o presente. [...] Ao apresentar essas maneiras afrodiáspóricas de se viver outras histórias e culturas são trazidas para os cotidianos escolares, como promove a Lei 10.639/03, institucionalizando essa abordagem de ensino. Essas questões devem aparecer nos currículos da escola, não precisando ficar restritas a uma disciplina como Arte, nem a datas comemorativas, com o dia 20 de novembro. As africanidades estão em todas as áreas do conhecimento e assim devem ser estudadas e valorizadas. (CORREA, 2020, p. 70-71)

Dentre os aspectos observados nos filmes de animação africanos, um dos que mais profundamente toca o meu fazer filmico e imagético é quanto a relação e importância dos *griots* nas obras. Quase todos os curtas de Jean-Michel Kibushi e Moutapha Alassane contam com a presença de um *griot* no créditos dos filmes e também na condução do enredo narrativo. O curta de Moustapha Alassane “Samba, le grand” (1977), além da grande importância das figuras dos *griots* que vemos em outras obras, há uma forma de apresentá-los através do instrumento musical que utilizam. O narrador diz:

*Em Tendakunda, havia um rei. Seu nome era Kelekigi.  
Kelekigi tinha um filho. Seu nome era Sambagana.  
Sambagana possuía um companheiro fiel, o Dialli Kouyoutay*

Enquanto ouvimos esta fala, a câmera lentamente se desloca em *travelling* por cada personagem. Depois que diz o nome do Dialli, fiel companheiro de Sambagana, a câmera desce revelando o instrumento em suas mãos.



IMAGEM I: Still do filme “Samba, le Grand” (1977)<sup>2</sup>

Essa presença constante na narrativa, me fez refletir sobre como a animação estava funcionando como uma ferramenta *griot*. Não em substituição, mas como um instrumento em suas mãos para contar suas histórias e serem ouvidos e vistos por tantas pessoas. Assim, no artigo “Candomblé e Cinema de Animação: Estratégias de resistência e territorialidade”, refletimos como

[...] o cinema de animação é uma linguagem de grande presença no cotidiano de crianças e adolescentes [...]. É inegável que a animação, a contação de histórias e tantos outros instrumentos artísticos, possibilitam encantamento e sensibilização. A arte e a alegria são instrumentos necessários para uma sociedade mais justa e igualitária e pode contribuir para o respeito às diferenças, sejam elas de qualquer natureza.

A linguagem do Cinema Negro de Animação se configura a partir das narrativas africanas e afrodiáspóricas inerentes à formação e resistência do povo negro; abre espaços para romper com a barreira do preconceito de forma lúdica e atual. (CRUZ, SOUZA, 2020, p. 356)

Mãe Edneusa, a *Iyalòrìṣà* do Abassà da Deusa Òṣùn de Idjemim, observa que o cinema de animação é um eficaz instrumento educativo, pois possibilita o prazer de ver e interagir com o universo do terreiro.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://ifcinema.institutfrancais.com/en/movie?id=2cc52abf-6f5c-951c-1186-7b32f162c07f>

Ao adotar o cinema de animação como ferramenta educativa, o Abassá da Deusa Òṣùn de Idjemim buscou incluí-lo em suas vivências pela busca de ferramentas de combate ao racismo religioso, entendendo que as narrativas do Abassá são antes de tudo saberes e belezas, heranças dos ancestrais africanos. (CRUZ, SOUZA, 2020, p. 355)

Ao apresentar *Òṣùn* como protetora de todas, ela evoca o mito como possibilidade concreta de encantar o mundo, considerando o rico imaginário do cinema como terreno fértil para enfatizar o combate ao racismo e todas as formas de preconceitos das quais as religiões de matriz africana têm sido vítimas. Mãe Edneusa expressa a importância do cinema na vida de sua comunidade e entorno e como isso pode influenciar na percepção do mundo das comunidades de terreiros. Segundo ela,

[...] nós fizemos esse filme com várias funções. Funções de mostrar um pouco do que é Òṣùn, do que é Òriṣà. As finalidades também, nós resolvemos fazer isso para quebrar um pouco o preconceito das pessoas e vê que Òṣùn não é esse bicho, nem é esse monstro que as pessoas falam. É um Òriṣà bondoso que pratica muitas obras boas em nossos caminhos, em nossas vidas. É um Òriṣà da fertilidade que ajuda muito as mães que estão em processo de parto. As mães que não conseguem ter seus filhos. E a Òṣùn é uma das que ajuda bastante nesse sentido. (CRUZ, SOUZA, 2020, p. 355)

O fazer fílmico, mesmo com seu aparato tecnológico, aproxima-se do velho fundamento do contar e ouvir, do aprender através dos *itàns*

[...] práticas educacionais que chamam a atenção para princípios e valores que vão inserir a criança ou o jovem na história da comunidade e na grande história da vida. No pensamento africano, a fala ganha força, forma e sentido, significado e orientação para a vida. [...] Contar mitos, em muitos lugares na África, faz parte do jeito de educar a criança que, mesmo antes de ir para escola, aprende as histórias da sua comunidade, os acontecimentos passados, valorizando-os como novidade. (MACHADO, 2006, p. 3-4)

Não à toa, Jean-Michel Kibushi Ndjate Wooto (Kibushi) - um dos precursores do cinema da África Central - tem sua animação comparada ao trabalho dos *Griots*. Kibushi construiu uma possibilidade para o Cinema de Animação que se configura a partir das narrativas e imagens congoleesas.



IMAGEM II: Kibushi com suas obras.<sup>3</sup>

Do mesmo modo, o Cinema Negro de Animação hoje no Brasil vem se construindo entre as narrativas e imagens africanas e afrodiáspóricas inerentes à formação e resistência do povo negro. Nesse sentido, o curta “Órun Áiyé: a criação do mundo” (2015), de Jamile Coelho e Cintia Maria (episódio piloto para uma série de animação), apresenta

o mito de como os Orixás receberam a missão de criar o mundo. O filme nos possibilita edificar um conjunto de categorias acadêmicas como ancestralidade, corporeidade e memória para discutir os espaços de representações da animação na territorialidade do Cinema Negro Feminino (SOUZA, 2017).

---

<sup>3</sup> (Disponível em: <https://www.der.org/resources/filmmaker-bios/jean-michel-kibushi-ndjate-wotoo/> em 01/11/2020)





IMAGEM III: Cena do curta *Orun Aiyê*<sup>4</sup>.

O curta “Orun Aiyê” é um dos grandes exemplos de Cinema Negro de Animação como ferramenta *Griot* Contemporânea. Além desse curta, temos outros filmes brasileiros bastante recentes com narrativas e/ou estéticas negras, como citarei mais adiante.



IMAGEM IV: Cena do Curta *Barco de Papel*, de Thaís Scabio<sup>5</sup>

Para os povos tradicionais negros e indígenas, a animação também possui o enorme potencial de apresentar histórias a partir de suas cosmocepções sem necessidade de adequar as narrativas para o limite técnico das ferramentas cinematográficas. No artigo

<sup>4</sup> (Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/animacao-baiana-orun-aiye-narra-criacao-mundo-pelo-orixa/> em 01/11/2020)

<sup>5</sup> (Disponível em: <http://mostratiradentes.com.br/programacao/filme/3899> em 01/11/2020)

“Cinema Negro de Animação e os Encantos do curta ‘Ewé de Òsányìn: o segredo das folhas’” (2022), refletimos como a câmera filmadora “possui o limite de apreender apenas imagens a partir da captura da luz emitida por certos objetos e corpos. Uma infinidade de seres e vivências ficam fora dessas possibilidades técnicas, uma vez que, a luz que emitem, não é aprisionada pelo equipamento” (CRUZ; SOUZA, 2022, p. 22).

É curioso pensar que o termo técnico “CAPTURAR imagens” utiliza o verbo que significa aprisionar, prender, sequestrar... A linguagem de caboclos e erês destaca ainda mais essa característica ao chamar o ato de fotografar ou filmar de “roubança”.

O Cinema Negro de Animação, tal como temos construído, utiliza a capacidade da animação de “dar vida” a objetos, materiais, linhas, desenhos... “para ressaltar a existência de tudo que, inegavelmente, é vida para as comunidades afro-diaspóricas, indígenas e aquelas/es que estão por vir” (CRUZ; SOUZA, 2022, p. 22).

Desse modo, os curtas “Òpára de Òsùn: quando tudo nasce” (2018), “Oríki” (2020), “Ewé de Òsányìn: o segredo das folhas” (2021) e outros curtas negros e indígenas apresentam

[...] seres encantados ou humanos [...] sem dicotomia de modos de existência (material X espiritual, por exemplo, ou natural X sobrenatural, como o faz as visões eurocentradas). Assim, não há traços indicativos que tragam dúvidas se os seres existem, se são reais. Todos vivem e habitam as matas, os rios, o mundo. Entendemos que essa igualdade de apresentação dos seres, respeita as cosmopercepções dos povos tradicionais e aproxima-se de suas complexas filosofias, narrativas e percepção imagética e sonora da vida. (CRUZ; SOUZA, 2022, p. 22)

Ailton Krenak cita Eduardo Viveiros de Castro para enfatizar a importância da vida dos diversos seres constituintes da cosmopercepção dos povos tradicionais:

Nosso amigo Eduardo Viveiros de Castro gosta de provocar as pessoas com o perspectivismo amazônico, chamando a atenção exatamente para isto: os humanos não são os únicos seres interessantes e que têm uma perspectiva sobre a existência. Muitos outros também têm. (KRENAK, 2020, p. 31-32)

A criação de um filme de Animação mobiliza a possibilidade de dar ou mostrar a vida de todos esses seres, afinal

*Animar* é um verbo que, assim como os substantivos e os adjetivos a ele relacionados, costuma ser utilizado em contextos diversos e refere-se não apenas ao trabalho dos profissionais responsáveis, em festividades, por elevar os humores e promover a diversão entre os convidados, mas também à produção de animações. Em ambos os casos, o termo tem origem latina (*animare*) e significa “dar vida a algo”, no sentido de atribuir alma (*anima*), um sopro vital. (BAHIA; BAHIA, 2021, p. 16)

No poder da animação de “dar vida” e imagem a todos os seres, pode estar contido o grande potencial em realizar filmes de animação com comunidades tradicionais. A animação aparece, aqui, como uma forma de instaurar seres e apresentá-los ao público no seu poder e potência. Esse antigo pensamento tradicional negro e indígena se revela no mundo ocidental apenas a partir do século XX e, ainda assim, de forma não hegemônica. Segundo Pelbart,

[...] o pensamento contemporâneo tende a admitir múltiplos feixes de experiência ou de sentires (...), bem como maneiras de ser diversas, segundo uma pluralidade de mundos. Assim, em meio à falência do antropocentrismo a que assistimos nas últimas décadas, em domínios vários, da filosofia à ecologia, seres que antes pareciam reclusos à esfera subjetiva ganharam um outro estatuto, uma nova vida. Entes, invisíveis, impossíveis, virtuais, que pertenciam ao domínio dito da imaginação, do psiquismo, da representação ou da linguagem, atravessaram alegremente a fronteira entre sujeito e objeto e reapareceram numa outra chave ontológica. [...] A revelia das novas formas de gestão biopolítica da vida em escala planetária, que tendem galopantemente à homogeneização, vêm à tona por toda parte modos de existência singulares, humanos e não humanos. Que tipo de existência se lhes pode atribuir, a esses seres que povoam nosso cosmos, agentes, actantes, sujeitos larvares, entidades, com suas maneiras próprias de se transformar e de nos transformar? Nem objetivos nem subjetivos, nem reais nem irrealis, nem racionais nem irracionais, nem materiais nem simbólicos, seres um tanto virtuais, um tanto invisíveis, metamórficos, moventes: a que categorias pertencem? (PELBART, 2014, p. 250)

Embora a citação acima deixa evidente a abertura do pensamento contemporâneo a uma diversidade de seres, ainda podemos observar certa dicotomia entre eles. Ainda que “nem objetivos nem subjetivos, nem reais nem irrealis, nem racionais nem irracionais, nem materiais nem simbólicos” sigam vistos como “um tanto virtuais, um tanto invisíveis, metamórficos, movente”, talvez por serem entendido como “invisíveis, impossíveis, virtuais”.

As amplas possibilidades da animação de produção de imagens, a baixo ou alto custo, abrem um campo plástico específico da animação frente ao cinema *live action*. Essa especificidade acabou por aproximar, no ocidente, o cinema de animação da fábula e do mundo imaginário. Para Denis,

A mitologia habituou-nos igualmente a perceber um além do real tal como o entendemos hoje. *As metamorfoses* de Ovídio (século Ia.C.) é nesse sentido um texto precursor da animação, e os numerosos efeitos visuais que engendra são idealmente obtidos pelas técnicas digitais. Plantas, faunos, bichos: é todo um mundo humano, animal, vegetal ou intermediário que se transforma e renasce. [...] A “humanização” dos animais e dos objetos (aliás comum na criança até aos sete anos [...]) é justamente uma dessas “manifestações sobreviventes”, tanto no desenho animado como na animação em volume, que logo surgem como lugar de um possível regresso do animismo. O poder da animação japonesa atual deriva exatamente de uma crença que os ocidentais perderam, como verificamos nos filmes de Hayao Miyazaki. É aí que entra em cena a *anima*, essa “alma” e esse sopro vital (e não o simples movimento), que dá nome à animação. (DENIS, 2007, p. 16)

Embora seja possível aproximar a possibilidade da animação do que a Antropologia chamou de *animismo*, até mesmo pelo radical comum “*anima*”, tal como faz Sébastian Denis na citação acima. Prefiro não fazê-lo neste trabalho que trata de animação negra, uma vez que:

em antigas teorizações antropológicas, o primeiro estágio da evolução religiosa da humanidade era o “animismo”, tipo de religiosidade baseada na crença de que todos os seres da natureza possuem uma alma (*anima*, em latim) e agem intencionalmente. **Tidas equivocadamente como animistas**, as formas da Religião Tradicional Africana, como o culto do Ifá, acreditam, isto sim, na existência de uma força vital que integra os seres dos diversos reinos no Universo; mas entendem que cabe à ação humana promover a harmonia entre todos os seres da Natureza. (LOPES, 2020, p. 62-63. Grifo meu)

Devemos lembrar que a ideia de “força vital” deu origem à palavra “animação” a partir do latim “*anima*”, uma palavra ligada ao sagrado judaico-cristão, que era justamente a alma presente exclusivamente nos seres humanos, o sopro divino que deu vida ao barro. Nas filosofias africanas, segundo Nei Lopes, essa perspectiva é ampliada. Para os Kongos, por exemplo, a força vital (*mooyo*) é o que

faz com que as coisas cresçam e estejam vivas. Como matéria universal, o mooyo está presente em tudo, até mesmo nas pedras. A espécie de mooyo oculta nas pedras, plantas e animais, em um importante papel a desempenhar no mooyo do ser humano e é sua principal fonte de medicamentos (LOPES; SIMAS; 2021, p. 84).

Para os Bambaras, os seres humanos são “como um microcosmo, resumo da totalidade dos seres e das coisas [...] Pemba (uma das forças primordiais) é representada pelo téré (o caráter, a força da consciência) e pelo nyama (a Força Vital, que se transforma em téré) após a morte do indivíduo) (LOPES; SIMAS; 2021, p. 91). *Nyama* é, inclusive, o nome de um coletivo de animadoras/es negras/es do qual eu faço parte. O nome foi escolhido por ser a força vital que buscamos criar pelas técnicas de animação.

Outra palavra africana que podemos aproximar do fazer animação é a palavra Yorubá *Àṣẹ*.

Para os Iorubás, existem dois tipos de poder intimamente ligados. O primeiro é o *agbara*, o poder físico; o outro é o *axé*, o poder espiritual, a capacidade de realizar. O poder espiritual é o mais importante, não se devendo, contudo, desprezar o poder físico.

A ideia de *axé* designa um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital - que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor - que deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse. (LOPES; SIMAS; 2021, p. 66)

Além das diferenciações que Nei Lopes faz entre o Animismo e as concepções religiosas tradicionais africanas, também cabe destacar que Abdias Nascimento aponta a utilização da ideia de *animismo* de modo “evolucionista” pelo ocidente, colocando as religiosidades africanas como inferiores a religiosidade judaico-cristã. Embora possamos ver as técnicas de animação como uma possibilidade *animista* (inferir vida a tudo e qualquer coisa), não seria coerente dizer relacionar o animismo às religiosidades tradicionais negras, uma vez que este conceito tantas vezes foi utilizado para inferiorizá-las e não diz respeito a cosmopercepção afro-diaspórica.

[...] as religiões afro-brasileiras que, a despeito de suportarem conceitos como “feticismo”, “animismo” e assim por diante, e de terem sido reprimidas e perseguidas pelo catolicismo, têm, no entanto, exercitado séculos de paciência e tolerância, assim como muita generosidade, diante da arrogância da religião cristã e de seus elementos assimilacionistas. (NASCIMENTO, 2019, p. 124)

Brincando um pouco com as palavras, talvez pudéssemos africanizar o português e chamar “animação” de “axecização”, “nyamização” ou “mooyoção”. Essas palavras seriam até mais coerentes com as técnicas cinematográficas de dar ilusão de vida a qualquer ser (humano ou não). Animadores pelo mundo todo não apenas animam (já que alma é algo particular aos humanos na tradição ocidental, e antes era particular apenas aos humanos da Europa e Oriente Médio)... Animadores *axecizam* muito mais do que apenas animam. Talvez, se nossos antepassados fizessem filmes de animação, teriam criado a palavra “axezar” como criaram “bagunçar”, “escangalhar”, “fofocar”, “gingar”, “zangar”... entre tantas outras palavras africanas que constituem o idioma que falamos no Brasil.

Apresentei, até aqui, a conexão da animação com o contar histórias tão entranhado nos modos de vida tradicionais e a potência das técnicas de animação de respeitarem a cosmopercepção desses povos. Entretanto, mesmo quanto à técnica da Animação, há indícios de sua origem no Continente Africano. Isto porque as mais antigas imagens em sequência para produzir a ilusão de movimento remontam a 1.600 a.C em Kemet (chamado pelos gregos de Egito), quando “o faraó Ramsés II construiu para a Deusa Ísis um templo que tinha 110 colunas. Engenhosamente, cada coluna tinha uma imagem da deusa pintada em uma pose progressivamente modificada. Para os cavaleiros e as carruagens que passavam, Ísis parecia mover-se!” (WILLIAMS, 2016, p. 12).

Sabemos que, como afirma Marcos Magalhães, a animação é anterior ao cinema. Como veremos no próximo tópico, o *flipbook* e o zootrópio são técnicas de animação que não

usam a projeção cinematográfica, tal qual as colunas keméticas<sup>6</sup> que apresentam Ísis em movimento, o que nos leva a reconhecer o pioneirismo negro também na criação de animações. Além disso, considerando o princípio da fotografia e do cinema como Câmaras Escuras, temos diversas referências destas serem utilizadas no Egito Antigo para projeção de imagens em dias de solstício pelo menos 5 mil anos antes da invenção da câmera fotográfica na Europa.

## 2 - “A árvore é de Tempo, mas Tempo não é a Árvore”: Cinema Negro de Animação em África e na Diáspora Negra

*Devemos estudar para dominar a técnica, mas antes de tudo precisamos parar de consumir obras estrangeiras. Temos histórias, lendas, heróis e devemos valorizá-los, não só através de documentário e ficção, mas principalmente na animação.*

Jean Michel Kibushi Ndajte Wooto (Animador Congolês)

Depois de percorrer a primeira parte deste caminho, olho para trás e penso nas inúmeras vezes que, em debates, me questionaram como se eu estivesse introduzindo “tecnologias alienígenas” dentro do terreiro ao levar o cinema de animação para este espaço. Além da conexão com o contar histórias, com a possibilidade de instaurar seres sem distinção de natureza, ao longo desta pesquisa pude também perceber a conexão das técnicas de animação com o Continente Africanos e com a diáspora negra.

Busco, então, apresentar aqui a história da Animação considerando o continente Africano e o Brasil, o que pouco é feito em trabalhos em língua portuguesa. Devo considerar, também, que a animação é um campo com poucos estudos em geral. Realmente há poucas obras sobre a história da Animação no mundo, quanto mais no Brasil e nos países africanos. Para a pesquisadora e animadora britânica Paula Callus, esse certo desinteresse dos pesquisadores pode ser explicado pela associação da linguagem do cinema de animação ao público infantil. De fato, muitas análises de obras são mais do ponto de vista pedagógico e do desenvolvimento infantil do que sobre as técnicas e linguagem cinematográfica presentes nas obras de animação, embora só uma porção delas se destinem ao público infantil. De modo que boa parte das obras não consta em análises acadêmicas em nenhuma instância. Callus complementa:

Além disso, os relatos hegemônicos de figuras-chave como Disney ou Warner Brothers tendem a enquadrar a discussão da animação como uma forma associada ao

---

<sup>6</sup> De Kemet (chamado pelos gregos de Egito).

gênero de conteúdo infantil e indigno de atenção acadêmica séria. Isso posicionou animação um tanto que na periferia do discurso acadêmico das histórias da imagem em movimento como estudiosos da animação, Gehman e Reinke (2005) e Furniss (2017), tem observado, (CALLUS, 2018, tradução minha)<sup>7</sup>

Apesar dessa possível leitura da animação como um produto para o público infantil, sabemos da diversidade de produção existente com o uso de suas técnicas. Sébastien Denis começa o livro *O Cinema de Animação* afirmando que “O cinema de animação é, antes de mais, cinema”. Isto porque “ele é uma técnica (ou melhor, um conjunto de técnicas), e não um gênero, como tantas vezes se lê [...] Essas diferentes técnicas permitem realizar filmes que pertencem a todos os gêneros” (DENIS, 2007, p. 7). A técnica a que Denis se refere é a captura de imagens quadro-a-quadro e também às técnicas digitais de animação. O que a câmera de cinema faz automaticamente, como capturar 24 imagens por segundo, o animador faz imagem-a-imagem. “A animação rompe assim radicalmente com o princípio da reprodução mecânica do real para propor uma representação artesanal que se constrói na duração longa” (DENIS, 2007, p. 7). Da ideia de técnica ou conjunto de técnicas, o animador e professor Dr. Marcos Magalhães faz uma ampliação que compreende o cinema de animação como uma linguagem. A seu ver, o cinema de animação é uma:

[...] forma de comunicação que é inerente à mente humana (que está o tempo todo processando imagens), mas só se tornou possível de exercitar em larga escala quando as tecnologias de comunicação audiovisual (começando pelo próprio cinema, no final do século XIX) começaram a se popularizar. O cinema é apenas uma das formas mais automatizadas de se usar a linguagem da animação, pois registra o tempo das cenas de forma mecanizada na maioria das vezes, utilizando a fotografia. (MAGALHÃES, 2015b, p. 87-88)

A partir de Magalhães, podemos ressaltar a existência da animação em todos espaços humanos, inclusive os terreiros, quilombos e aldeias, possuindo ou não equipamentos de automatização. Antes do termo “animação” associar-se ao termo “cinema”, ele já significava “alegria, disposição e energia, sinais positivos para a vida e a alma” (MAGALHÃES, 2015a, p. 10). A palavra “animação”, como já vimos, vem do latim “animare”, que significa “dar alma”. Assim, “animação é a arte de conferir a ilusão de vida através do movimento, a objetos inanimados” (MAGALHÃES, 2015a, p. 11). Para alcançar essa “ilusão de vida”, alguns

---

<sup>7</sup> No original: “In addition, the hegemonic accounts of key figures such as Disney or Warner Brothers have tended to frame the discussion of animation as a form associated with the genre of children’s content and unworthy of serious academic attention. This has positioned animation somewhat on the periphery of academic discourse of the histories of the moving image as animation studies scholars such as Gehman and Reinke (2005) and Furniss (2017) have noted”.

parâmetros físicos precisam ser observados. Não basta produzir uma sequência de imagens e reproduzi-las. Para alcançar a ilusão de movimento,

[...] de alguma forma, as imagens precisam ser estabilizadas diante dos nossos olhos por um tempo mínimo suficiente para que as registremos. E, também, estas imagens têm que estar fixas de forma coerente, em algum registro que dê uma referência fixa e constante para a ilusão de movimento. Sem isso, a animação não acontece ou sua qualidade é prejudicada. (MAGALHÃES, 2015a, p. 23)

Nos livros de história da animação, afirma-se que essa linguagem teria surgido no século XIX, antes mesmo do Cinema. Pois, o processo histórico que possibilitou a construção do primeiro cinematógrafo incluiu pesquisas de criação e reprodução de imagens em sequência, anteriores à possibilidade de captura de imagens pela câmera. Muitos foram os brinquedos ópticos criados naquele século, alguns inclusive com projeções bem elaboradas, como o Teatro Óptico do francês Charles-Émile Reynaud que projetou imagens em sequência desenhadas em películas 3 anos antes dos Irmãos Lumière. Por isso, Marcos Magalhães considera que, na verdade, o cinema é um tipo de animação e não o contrário. Entre Zootrópios, praxinostrópios, fenaquistoscópios e outros brinquedos de nomes curiosos, talvez os *flipbooks*, ou desenhos na beira dos cadernos, sejam os exemplos de animações sem uso de câmera mais comuns entre nós. Até hoje, a animação segue como única técnica cinematográfica que pode dispensar a câmera (seja pelo desenho diretamente na película, pelo o desenho digital ou pela modelagem e animação 3D) ou mesmo os dispositivos de projeção (como no caso do *flipbook*, do zootrópio, do praxinostrópio, entre outros instrumentos de animação direta), que são anteriores ao próprio cinema.

Amanda Nogueira, no prefácio do livro *História do Cinema de Animação em Pernambuco* do animador e professor Marcos Buccini, afirma que

A animação é ao mesmo tempo simples e complexa, e trabalhar com essa ferramenta exige habilidade técnica, talento, persistência e paciência. Para se ter ideia, a produção de alguns frames de um projeto de animação, dependendo de sua complexidade, pode exigir mais tempo do que para rodar e finalizar um curta inteiro de um documentário ou ficção. (NOGUEIRA apud BUCCINI, 2017, p. 9)

Nesse mesmo sentido, Denis observa que

A técnica, ou melhor, as técnicas, estão no cerne do trabalho do animador. Na animação cada imagem (ou fase) é criada individualmente, sendo a filmagem ou a digitalização apenas uma etapa técnica com o objetivo de fazer suceder na tela materiais inertes para criar um movimento. Nada de atores, nada de contratemplos meteorológicos que obrigam a adiar a rodagem desta ou daquela sequência, antes a planificação minuciosa, a cronometragem dos planos, a criação dos *storyboards*, a definição das fases-chave, o intervalamento, o traçado, a passagem por guache (hoje substituídos por técnicas digitais), em suma, a lentidão de um trabalho gráfico (em



2D ou 3D) ou artesanal (marionetes). Um imenso trabalho de formiga, portanto, que costuma estender-se não por alguns meses, como uma produção em filmagem real, mas por anos. Um trabalho que, pela própria lentidão, deixa também que ocorra com certos cineastas/artesãos um lado de improviso e de incerteza - e sempre, na animação não digital, de *stress*. (DENIS, 2007, p. 15)

Apesar do grande trabalho necessário para a realização de um filme de animação, a possibilidade de fazê-lo com baixos orçamentos foi um dos fatores que me encantou. Como Denis afirma

Graças a uma simples máquina fotográfica digital e a um software de montagem, qualquer um pode realizar um filme de animação sem câmera recorrendo à própria criatividade, misturando pintura, desenho ou objetos. Devido à representação subjetiva da realidade que impõe, a animação é claramente a forma cinematográfica mais próxima do imaginário (DENIS, 2007, p. 9)

A possibilidade destacada por Denis, de construção filmica com poucos recursos, conduziu todos os meus trabalhos.

Realizando filmes de animação com a cultura e saberes afro-diaspóricos, logo percebi a necessidade de buscar referências no que já havia sido feito em África e na diáspora negra. Percebi, imediatamente, a enorme lacuna que havia. Com base no senso comum, imaginei que a produção africana no campo da animação deveria ser escassa, mas bastou algum tempo de pesquisa e estudo para entender que a lacuna, mais uma vez, estava em mim e na minha formação. Poucas informações eu tinha sobre os filmes africanos e os animadoras/es negras/os no Brasil.

Paula Callus comenta que “ao contrário da crença popular, a imagem animada no continente africano tem histórias longas e diversas em muitos países”(2018, tradução minha)<sup>8</sup>. E, de fato, o levantamento que fiz até aqui (Anexo 03 - Levantamento de animações da África e da Diáspora), mesmo ainda bastante incompleto, indica uma considerável produção em diversos países, com diversas técnicas, temas e percursos. Após refletir sobre a melhor organização (por técnica, por ano, por cineasta, por região africana...), decidi apresentar as produções por ordem de país de realização, de modo a destacar a especificidade de cada localidade. Porém, isso gerou algum problema, pois diversos cineastas circularam/circulam entre países africanos, europeus e americanos, de modo que o país do cineasta é um e o país de produção é outro. Além disso, há as co-produções (reunindo diversos países) e também a necessidade de buscar fotografias dos/as realizadores/as para verificar se todos/as cineastas

---

<sup>8</sup> No original: “Contrary to popular belief, the animated moving image on the African continent has long and diverse histories across many countries”.

são africanos/as negros/as. Quando consegui a informação de que se tratava de cineasta branco/a, não incluí no levantamento apresentado, como é o caso do longa-metragem “The Legend of the Sky Kingdom” do diretor zimbabweano Roger Hawkins e algumas outras obras africanas que não constam no levantamento.

A partir dos anos 2000 há um crescimento vertiginoso tanto pelo maior registro de dados na internet, quanto pelo maior acesso à tecnologia de produção e circulação cinematográfica para animação.

De acordo com Marco Souza, doutor em Comunicação e Semiótica, a África

[...] possui uma participação na história da animação que começa na década de 1930. Mais uma vez, a partir da influência do onipresente estilo Disney com seus curtas-metragens de Mickey Mouse que levaram os irmãos David e Shlomo Frenkel a inaugurarem a criação das primeiras animações africanas que atingem um período de produção mais contínua na década de 1960, havendo um boom de animações africanas apenas na década de 1990. Combinando folclore, estética minimalista, um certo auto-exotismo e despojamento técnico, a animação africana tem uma forte inclinação para o passado, como se fosse uma tentativa explícita de rearticulação da tradição e de explicitação de uma interligação dessa tradição com a modernidade. O passado, a tradição e a História passam a ser material fundamental dessa produção animada. A animação africana cria em cima do pequeno, do marginal, do periférico por meio de um diálogo intercultural que procura se renovar através das mudanças de limites dos territórios externos e internos da cultura. Entre alternativas e dissidências, a animação cinematográfica é um campo de forças de oposição que contém muitas outras polaridades além das já citadas. (SOUZA, 2013, p. 49)

Este texto do professor Dr. Marco Souza é um dos poucos textos em língua portuguesa que, ao tratar da História do Cinema de Animação, inclui o continente africano. Foi publicado em *Cinema de animação - Guia de Referências* que é um “livro digital produzido pelos alunos do Programa de Educação Tutorial de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas (PETCOM UFAM), que reúne informações sobre cinema de animação, desde artigos a entrevistas e dicas de fontes e trabalhos publicados”<sup>9</sup>.

Apesar do número considerável de obras, ainda há uma quantidade pequena de pesquisas e obras sobre o Cinema Africano de Animação. Em língua portuguesa, encontrei sites de divulgação, em especial as postagens do Estúdio Roncó (a quem deixo o meu grande agradecimento, na figura do animador Cipriano Rasta) e informações dentro de pesquisas acadêmicas sobre cinema negro. De 2004 para cá, não mudou muito o que já dizia Bendazzi:

Se o tópico for “Cinema Africano de Animação”, uma pergunta certamente será feita: o que nós realmente sabemos sobre isso? Alguém sabe alguma coisa sobre isso? Entre as formas de expressão dos séculos XX e XXI, o cinema de animação é

---

<sup>9</sup> Disponível em: [https://issuu.com/petcomufam/docs/cinema\\_de\\_animacao\\_-\\_guia\\_de\\_referencias](https://issuu.com/petcomufam/docs/cinema_de_animacao_-_guia_de_referencias). Acesso em 21/09/2021.

unanimemente considerado o mais subestimado, o menos explorado e o mais incompreendido de todos. Dentro deste quadro desanimador, o cinema de animação africano sofre o pior caso. Vamos dar uma olhada nas fontes escritas: além de algumas monografias sobre o filme e o diretor de teatro William Kentridge (República da África do Sul), a preciosa, mas enxuta coleção de obras do suíço Bruno Edera, e o capítulo igualmente tênue sobre o tema em minha História Mundial do Cinema de Animação, o que nós, “não africanos”, sabemos sobre isso vem de um livreto de 48 páginas, *Hommage au cinéma d'animation d'Afrique noire* [Lomomba Emongo]. (BENDAZZI, 2004, tradução minha, on-line)<sup>10</sup>

No percurso que estamos seguindo, se faz extremamente necessário conhecer as obras africanas e afrodiaspóricas. Entretanto, essa é uma necessidade que perpassa a qualquer animador no Brasil, e a qualquer processo formativo em animação no Brasil. Acessar conteúdo ligado à África e à diáspora fortalece a inserção de sujeitos negros no campo da animação, tanto por abrir um leque de possibilidades, quanto por sentir-se parte.

Conforme assistimos os curtas de animação, pesquisamos a formação dos cineastas e o contexto histórico de sua atuação. Cineastas da vanguarda, como Jean-Michel Kibushi ou Moustapha Alassane, possuem entrevistas e documentários disponíveis na internet. Mas ainda é escassa a produção sobre suas vidas e obras e as análises europeias mais antigas apresentam um ponto de vista bastante colonialista.

Quando falamos do uso das técnicas de animação em países Africanos, precisamos lembrar que “todas as produções cinematográficas nacionais na África começaram após a conquista da independência política” (BENDAZZI, 2017b, p. 396). Ou seja, para a maior parte do território, apenas da década de 1960 em diante. Isto porque as produções anteriores à independência ficam registradas na História como produtos de suas Metrôpoles. Também porque os primeiros filmes de animação registrados no continente africano eram realizados por colonizadores brancos que viviam naqueles locais. Enquanto a primeira animação registrada na África do Sul data de 1915<sup>11</sup>, apenas em 1997 tem-se a “primeira família sul-africana **negra** animada” (BENDAZZI, 2017c, p. 308, grifo meu), em uma campanha educacional sobre o uso da parafina nos lares mais pobres.

---

<sup>10</sup> No original: If the topic is “African Cinema Animation”, a question will most certainly be asked: what do we really know about it? Does anybody know anything about it? Amongst the forms of expression of the twentieth and twenty-first centuries, cinema animation is unanimously considered to be the most underestimated, the least explored and the most misunderstood of all. Within this dispiriting framework, African cinema animation suffers the worst-case scenario. Let us have a look at the written sources: apart from some monographs on the film and theatre director William Kentridge (Republic of South Africa), the precious but thin collection of works by the Swiss, Bruno Edera,<sup>1</sup> and the equally thin chapter on this topic in my world history of cinema animation,<sup>2</sup> what we “non-African people” know about this issue comes from a forty-eight-page booklet, *Hommage au cinéma d'animation d'Afrique noire* [Lomomba Emongo].

<sup>11</sup> “*The Artist's Dream/The Artist's Inspiration* (1915) é considerado o primeiro filme de animação feito na África do Sul e foi produzido pela African Film Productions. Dirigido pelo americano Harold Shaw [...]” (BENDAZZI, 2017a)

A partir da pesquisa realizada, podemos apontar que, assim como no Brasil, grande parte dos animadores africanos foi estudar na Europa ou Estados Unidos, e alguns em cursos de estúdios e escolas estrangeiras que atuavam em seu país. No Brasil, Ruy de Oliveira e Jô de Oliveira, precursores da animação negra no país, estudaram animação na Hungria; Marcos Magalhães estudou no Canadá (no National Film Board); Aída Queiroz e César Coelho estudaram no curso oferecido pelo National Film Board no Brasil.

Em África, Moustapha Alassane estudou em Paris e no Canadá no National Film Board (BENDAZZI, 2017c, p. 399); Jean-Michel Ndjaie Wooto Kibushi estudou em estúdios belgas no Congo e posteriormente na Bélgica, tendo realizado seu primeiro curta em 1990, em Bruxelas, com o Atelier Graphoi. Mambaye Coulibay do Mali, estudou cinema em Paris, França (BENDAZZI, 2017c, p. 399). Há registros de diversas/os nigerianas/os que estudaram em outros países como Ebele Okoye que “migrou para a Alemanha em 2000”. “Outra mulher que deixou a Nigéria para realizar seus sonhos foi Oluwatoyin Adewumi (nascida Asaba, 5 de outubro de 1981), uma animadora formada em ciência da computação e pós-graduada em Harvard”. A nigeriana Oloto Oluwafunmilayo Oluwaseun não estudou na Europa ou América do Norte, mas também saiu da África em direção à Índia para realizar estudos de Animação. “Entre 2008 e 2010, estudou animação 3D na Frameboxx Animation and Visual Effects na Índia” (BENDAZZI, 2017c, p. 298). Há também animadoras/es que migraram ainda crianças ou adolescentes com suas famílias, como Adamu Waziri (realizador da série Bino & Fino) que “deixou a Nigéria ainda adolescente” e estudou “arquitetura no Reino Unido”. A sudanesa Nisren Abashar que migrou com sua família para a Alemanha. O camaronês Jean-Marie Téo mudou-se para a França ainda adolescente e lá fez todos os seus filmes (BENDAZZI, 2017b, p. 400). O artista etíope Getahun Asefa produziu animações para a Televisão da Etiópia após um curso de grafismo de um ano na Rússia (BENDAZZI, 2017c, p. 295). Há casos assim também na atualidade, como a queniana N’gendo Mukii, que estudou em Londres e nos Estados Unidos.

Muitas/os das/os animadoras/es citadas/os retornaram à África e criaram escolas e/ou estúdios de animação. É o caso de Adamu Wazari, que estudou em Londres, retornou à Nigéria e fundou o Estúdio EVCL, no qual realizou a série “Bino & Fino” que é

[...] um espetáculo educativo destinado a ampliar a diversidade étnica do entretenimento infantil. Destina-se especialmente a crianças africanas de três a cinco anos. A série de desenhos animados ensina as crianças a contar, colorir e identificar as diferentes espécies de animais e as principais línguas africanas. (BENDAZZI, 2017c, p. 398)

O mesmo aconteceu com o líbio Madghis Mohammed Madi, que se mudou-se para a Califórnia com 14 anos e, depois de trabalhar no longa da DreamWorks “O Príncipe do Egito” em 1998, retornou ao seu país e realizou dois curtas: “Karakis” (2003), uma animação de silhuetas; “Memory of the Shadow” (2005), sobre um herói berbere, transmitido pela TV marroquina, falado em amazigh, a língua dos berberes. Produziu ainda a série “Joha” (2009), “animada em massinha sobre o popular personagem Nasreddin Hoja”. Seu último filme foi feito em 2010 e trata “sobre uma garota que volta para sua família na Líbia. Feito em animação clássica desenhada, com mais de 50 minutos de duração” (BENDAZZI, 2017c, p. 292). Do mesmo modo, depois da formação com Norman McLaren, no Canadá, que Moutapha Alassane realizou seus curtas: “La Mort de Gandji” (1965), “Bon voyage, Sim” (1966), “Samba le grand” (1977) e “Kokoa” (2001). “De volta ao Níger, Moustapha realizou *La Mort du Gandji* em 1965 e, no ano seguinte, o filme *Bon Voyage Sim*, duas películas independentes. A primeira delas tornou-se conhecida como a primeira obra do cinema de animação produzida no continente africano” (FERREIRA apud BAMBA; MELEIRO, 2012, p. 240).

Também há registros de animadoras/es que se formaram em África, como a sudanesa Sara Gadala Gubara que estudou na Academia de Artes e no Instituto de Cinema do Cairo em 1984, tendo cursado animação e direção cinematográfica. “Um ano depois, ela ingressou na Sudan Television, onde fez quatro curtas-metragens de animação usando desenhos” (BENDAZZI, 2017c, p. 294). O sudanês Edmond Munier estudou no Instituto Técnico de Cartum (futura Universidade de Ciência e Tecnologia do Sudão), ainda em 1960 (BENDAZZI, 2017c, p. 294), porém, em 1972 ele foi para Alemanha estudar por 3 anos e em 1983 frequentou mais um curso em Berlim. E o queniano Alfred Muchilwa que estudou Design na Universidade de Nairobi.

Importa destacar que a UNESCO desenvolveu o projeto “África Animated!”, entre 2004 e 2006, oferecendo vários workshops de animação no Quênia, na Tanzânia e em Uganda. Durante a realização do projeto, jovens receberam oficinas de técnicas de desenho, animação e roteiro (Parsons School of Design em Nova York, Concordia University em Montreal e Bournemouth University no Reino Unido), combinado com a participação de contadores de histórias e artistas africanos<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Para mais informações, ver: <https://www.comminit.com/unicef/content/africa-animated>. Acesso em 12 de junho de 2022.

Diversas outras colaborações internacionais podem ser encontradas em África (especialmente por países ex-colonizadores). Em Gana, a Fundação Friedrich Ebert da Alemanha “ajudou a estabelecer uma Unidade de Televisão Educacional para a Televisão de Gana, logo após o estabelecimento da televisão em 1965” (BENDAZZI, 2017b, p. 400). Em 1984, o National Film Board of Canada organizou workshops de animação em Burkina Faso, no qual foi feito o curta “A Águia e o Camaleão” do diretor burquinês Sanou Kollo. No Zaire, atual República Democrática do Congo, e no Burundi, estúdios da Coroa Belga se fizeram presentes. Em 1991, o Atelier Graphoui Belga realizou workshops de animação no Burundi, no qual muitos curtas-metragens foram criados e posteriormente editados juntos em uma antologia chamada *Histoires Burundaises* (BENDAZZI, 2017b, p. 400). O Atelier Graphoui Belga também produziu o curta malinês “L'enfant terrible”, de 1993, dirigido por Kaditou Konate, que conta “uma conhecida história africana sobre uma criança capaz de falar, comer e andar no dia de seu nascimento que se torna imperiosa e dominadora” (BENDAZZI, 2017c, p. 293). No Benin, os primeiros registros de animações são dirigidos por equipes Belgas que chegaram a criar o Afriqu'Art Toons – Studio de dessin animé d'Afrique de l'Ouest em Cotonou, para contar histórias africanas com cinema de animação para comercializar na Europa (BENDAZZI, 2017c, p. 296). As animações africanas de maior orçamento, em muitos casos, acessaram recursos geridos por instituições europeias. Com suas independências tão recentes e diante do tão vasto estrago realizado pelos colonizadores, é de se esperar esse tipo de relação.

Estranhamente encontrei duplas e divergentes referências a algumas obras. Por exemplo, quanto à autoria africana de determinada obra (com recursos geridos por instituições europeias) e outros sites que apagam completamente o nome dos autores africanos ou mesmo o país de produção. Um desses casos é a série televisiva “Samba et Leuk”, enquanto no site do Institut Français aparece como obra de Idrissa Ouedraogo e Jean-Louis Bompoin, do Burkina Faso, na *Wikipédia* surge como obra franco-canadense de Oliver Massart.



IMAGEM V: referência à “Samba et le lièvre” no site Institut Français<sup>13</sup>

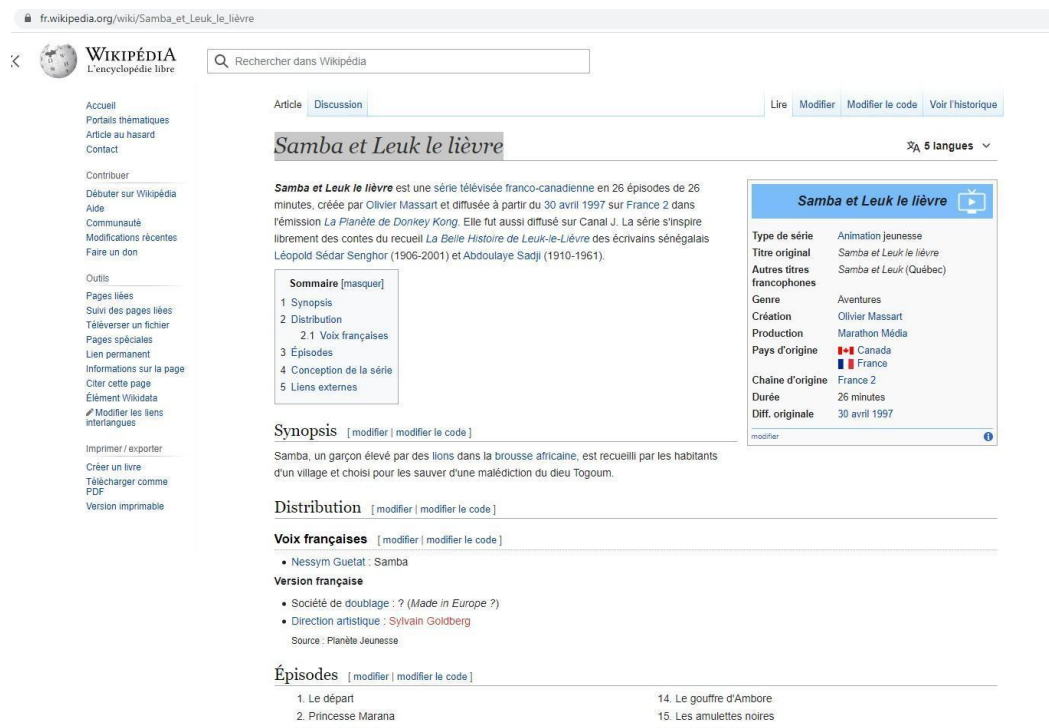


IMAGEM VI: referência referência à “Samba et le lièvre” no site Wikipédia<sup>14</sup>

<sup>13</sup> <https://ifcinema.institutfrancais.com/fr/movie?id=485732a4-8e3a-c341-6611-b015cff50b31> (Último acesso: 17/09/2021)

<sup>14</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samba\\_et\\_Leuk\\_le\\_li%C3%A8vre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samba_et_Leuk_le_li%C3%A8vre) (Último acesso: 17/09/2021)

Encontrei também registros de colaboração Brasil-África. O primeiro é a realização de oficinas ministradas pela diretora brasileira branca Vivian Altman em Moçambique. A partir da oficina, trabalhou com a moçambicana Isabel Noronha na realização do documentário animado “Mãe dos Netos” (2008). Seguindo a parceria, Noronha animou “Salani” (2010), “uma animação documental sobre crianças traficadas na fronteira entre África do Sul e Moçambique”. Em 2011, co-dirigiram outro documentário/animação, “Meninos de parte nenhuma” (2011).

Outra colaboração encontrada se deu entre Quênia e Brasil através dos projetos *eVoices Redressing Marginality* e Programa de Residência Artística Vila Sul do Goethe-Institut Salvador-Bahia, produzindo os curtas “Retratos de Mariele” e “Retrato de Wangarĩ Maathai” através de oficinas da animadora queniana Ng’endo Mukii em Naroibi e em Salvador.

Há ainda registros de animadoras/es autodidatas, como o argelino Mohamed Aram, autor de mais de 30 curtas de animação. Considerado o fundador da animação em seu país, lançou o curta “La fête de l'arbre” em 1963, um ano após a independência da Argélia. Segundo Bendazzi, “Aram aprendeu sozinho as técnicas de animação, construiu seu equipamento e dirigiu em seu tempo livre de seu trabalho” (BENDAZZI, 2017b, p. 396-397). Além disso, “em 1964, Aram formou sua própria equipe no *Centre National du Cinéma* e começou a trabalhar com cores. Em 1967, voltou à televisão, abrindo seu próprio estúdio em 1976”. Sua obra “foca em temas que respeitam a sensibilidade e a tradição argelina”. Bendazzi afirma que na Etiópia “quase todos os filmes de animação etíopes foram feitos por indivíduos autodidatas que usavam computadores domésticos simples” (2017c, p. 295).

Mesmo os que seguiram vivendo em países europeus e norte-americanos, realizaram produções e reflexões sobre a animação africana, como é o caso da nigeriana Oluwatoyin Adewumi que

combinou suas qualificações com sua paixão pela animação para criar uma série interessante que ensina conceitos de ciência, tecnologia, engenharia e matemática através de uma perspectiva africana [...] Com base em um estudo que ela realizou na escola de pós-graduação de Harvard, Adewumi ficou frustrada com a pequena porcentagem de personagens negros principais na programação infantil. Sua série foi *The Royal Whiz Kidz* e seu primeiro episódio teve seu lançamento na Internet em julho de 2010. Feita em uma combinação de Flash e Anime Studio pro, as animações bem coloridas contam a história de três crianças de nove anos de sangue real. Usando seus poderes, as crianças inteligentes, curiosas e aventureiras lutam contra o mal em sua terra (BENDAZZI, 2017c)



Temos também o exemplo de Mohamed Soudani do Zaire que, morando na Suíça, realizou o curta “Le secret du baobab: Le petit griot” (1993).

Desse mesmo modo, a alemã-burquina Cilia Sawadogo desenvolveu curtas com narrativas africanas, inclusive no National Film Board of Canada. “Seus filmes são baseados na cultura africana, misturada com fantasia” (BENDAZZI, 2017c, p. 297). Sawadogo também trabalhou como professora no projeto da UNESCO chamado “Africa Animated!”. Na França, o escultor senegalês Ousmane Sow dirigiu o curta “Le Martien” (1969). Outros Senegaleses realizaram obras no exterior: em Montreal, no National Film Board of Canada, Babacar Camara fez “Les mésaventures de Bath”; em Genebra, Ernest N'Goran, Simon Kassi e Noel N'Goran fizeram os curtas-metragens “Tam Tam” e “Mensonges d'un soir” (1978). (BENDAZZI, 2017b, p. 400).

Da estética dos curtas observados, considerando apenas os filmes de formas animadas, percebo um contato profundo com a arte tradicional africana, apoiada (e transformadas) por novos suportes tecnológicos. A tecnologia, inclusive, às vezes entra em cena como temática da obra, como em “Tiga au bout du fil” (2004) de Rasmane Tiendrebeogo e Patrick Theunen do Burkina Faso<sup>15</sup> que, de forma lúdica, questiona as tensões entre a oralidade tradicional e o crescente uso do aparelho celular.

Giannalberto Bendazzi (1999) afirma que o Cinema de Animação do Continente Africano, em especial, o *Stop Motion* foi marcado pela influência de Jiří Trnka e da escola Tchecoslováquia, também pela relação entre arte tradicional (em especial a escultura) e animação de formas animadas. É possível notar essa proximidade principalmente nas obras até a década de 1990, com bonecos de expressão facial fixa, narrativa conduzida pela oralidade, materiais e aspecto da construção dos bonecos. Nas obras mais recentes, observamos um grande esforço na construção de bonecos com maior flexibilidade e expressão facial.

---

<sup>15</sup> Disponível em <https://vimeo.com/22072548>



IMAGEM VII: Still do filme “Prince Loseno” de Jean-Michel Kibushi, RDC, 2004.<sup>16</sup>

Nesse sentido, o desejo de contar histórias africanas com estética africana perpassa a obra de diversos/as animadoras/es negras/os. “Kwame Nyong'o [...] é um animador e ilustrador que co-fundou o estúdio *Apes in Space* em Nairóbi em 2009. O principal objetivo da empresa era criar séries de TV animadas e curtas-metragens africanas originais”. Nyong'o teria afirmado que o objetivo de seus filmes era

demonstrar o potencial do uso da animação para contar o folclore africano, independentemente do nosso orçamento e recursos limitados. Na África moderna de hoje, muitas histórias tradicionais não estão sendo documentadas, muitas estão perdidas para sempre. Com o meio de animação, temos a oportunidade de celebrar e proteger a cultura”. Nyong'o também foi o coordenador do projeto Africa Animated! da UNESCO (BENDAZZI, 2017c, p. 301).

Outro ponto a destacar sobre a animação africana é a expressiva presença de mulheres. Da Costa do Marfim, Annick Assemian Laurence, de origem francesa, em 1975 animou “Agression” e, em 1983, “Métro” (BENDAZZI, 2017, b, p. 400). Ouattara Oumou Goita, do Mali, em 1993 realizou o curta animado “La poule et l'épervier”. A alemã-burquina Cilia Sawadogo, que já citei, a nigeriana Oluwatoyin Adewumi, as egípcias Mona Abou El Nasr e Zeinab Zamzam, as sudanesas Sara Gadala Gubara e Nisren Abashar, a nigeriana Ebele

---

<sup>16</sup> Disponível em <https://www.lillelanuit.com/agenda/spectacles/animafrique-jean-michel-kibushi-ndjate-wooto/>

Okoye, a zimbabueana Sabina Mutangadura, a queniana Ng'endo Mukii, a etíope Gabriele Tesfaye são alguns dos nomes femininos que compõem a animação africana.

Assim como no Brasil, grande parte do conteúdo de animação difundido nos lares africanos é de origem estadunidense. Como nos conta o animador queniano Allan Mwaniki:

Por volta dos 4 anos, eu já fazia desenhos toscos que minha mãe e minhas irmãs achavam dignos de arquivar em uma pasta para uso futuro. Foi nessa época que eu fiquei realmente absorto em animação, porque havia muitos desenhos europeus e americanos passando na TV a maior parte do tempo. Quando adolescente, fiquei muito fascinado por títulos como X-Men, Gárgulas e Samurai X. Quando eu tinha cerca de dezesseis anos, fiz muitos estudos de personagens no ensino médio com base em animações de heróis de ação. Mais tarde, entrei na faculdade em 2002 e comecei a fazer fotografia. Lá, consegui uso ilimitado da internet e minhas pesquisas em animação começaram, estudando personagens da Disney e produzindo meu primeiro curta animado *As Aventuras de El Moran*, sobre um guerreiro Maasai lutando contra um leão. Fiquei muito fascinado com este experimento, embora faltou muito em termos de princípios de animação como timing, squash, stretch e linguagem cinematográfica em geral (Allan Mwaniki, mensagem de e-mail para Cinzia Bottini, 15 de outubro de 2010). (BENDAZZI, 2017c, p. 301)

Diversas emissoras africanas compravam animações americanas por sair muito mais barato do que produzir animações no local. Como o próprio Bendazzi (2017c) afirma, muitos estúdios europeus, americanos e mesmo australianos “tinham acesso a mão de obra barata de animadores na Malásia” e outros países em desenvolvimento, tornando o custo das animações bastante atrativos para emissoras e programadoras africanas e brasileiras.

O caminhar pela história do Cinema de Animação Africano nos deixa a certeza da riqueza de temas, técnicas e diversidade de produções e agentes. A esperança de conhecer um pouco mais desse cinema continental se renovou com exposições on-line dos festivais e crescente disponibilização de produções na internet. Os caminhos pela *Kalunga*, pelo Atlântico, se refazem em outra chave de conexão.

### **3 - Tempo que cura ou o Tempo que leva para que as histórias negras sejam contadas por pessoas negras na animação brasileira**

Se formos considerar os conteúdos ligados à cultura negra e indígena, sua presença é marcante desde as primeiras produções no Brasil. Entretanto, se formos considerar a presença de pessoas negras ou indígenas protagonizando a produção em animação o resultado será bastante escasso ainda hoje.

A primeira animação que se tem registro no Brasil é “Kaiser” do caricaturista Seth (Álvaro Marins) e foi exibido em janeiro de 1917, satirizando elementos da primeira guerra

mundial (BENDAZZI, 2017a). Em abril do mesmo ano, tivemos o lançamento da animação “Traquinices de Chiquinho e seu inseparável amigo Jagûnço”, da produtora Kirs Filme. Embora não se tenham registros visuais deste curta, sabe-se que surgiu a partir das histórias em quadrinhos publicadas na revista infantil *Tico-Tico*, disponíveis na Biblioteca Nacional<sup>17</sup>, as quais pude consultar e constatar a caricatura e depreciação realizada ao retratar os corpos negros.

Pelas imagens, é possível observar a nítida forma estereotipada e caricaturizada das personagens negras. O desenhista e autor da revista, Luiz Gomes Loureiro, chegou a afirmar que o personagem negro Benjamin foi inspirado em um menino real:

Levei para os quadrinhos um Benjamin que morou na minha casa durante muito tempo. Era um pretinho muito vivo, de seus oito anos, que trabalhava como menino de recado. Benjamin estava sempre dando palpites sobre as aventuras de Chiquinho. E que costumava dar palpites na vida do Chiquinho. E eu doído para botar o Benjamin na história. Um dia botei. (LOUREIRO, entrevista)<sup>18</sup>

Podemos ver na citação um papel de autoria que o menino Benjamin possuía na criação da narrativa, porém, a ele ficou reservado um lugar caricato e preconceituoso. O jornalista Rafael Sento Sé comenta um pouco sobre a presença do personagem negro no quadrinho:

No clássico Chiquinho, criado por Luís Gomes Loureiro em 1915, o pequeno herói que remete ao americano Buster Brown, tem como comparsa nas traquinagens Benjamim, um garoto negro inspirado em um dos empregados da casa do autor e responsável pelas piores barbaridades, quase sempre coroadas com surras de escova desferidas pelos adultos ao fim de cada epopeia. (SÉ, 2017, web)

Em 1933, João Stamato, colaborador do primeiro animador brasileiro Seth, codirigiu com Luiz Seel o curta “Macaco Feio, macaco bonito” que tem um trecho disponível no *YouTube*<sup>19</sup>. O curta se passa em um zoológico, no qual a maior parte dos enjaulados fugiu. Em uma das jaulas há um macaco aprisionado. Do lado de fora, aparecem dois funcionários, um evidentemente branco e outro negro. No entanto, o negro possui exatamente os mesmos traços do macaco, mas utilizando roupas humanas.

Outro animador que se destaca na origem do cinema de animação do Brasil é o caricaturista cearense Luiz Sá, que em 1938 lançou o curta “Aventuras de Virgolino”. Não

---

<sup>17</sup> Mais informações no site da Biblioteca Nacional: <https://www.bn.gov.br/tags/tico-tico>.

<sup>18</sup> ( Trecho de entrevista disponibilizado em <https://blogdogutemberg.blogspot.com/2014/01/800x600-normal-0-21-false-false-false.html>, Acesso em 13 de junho de 2022)

<sup>19</sup> Disponível em: <https://youtu.be/uCDthn9znfc>.

encontrei imagens de seus curtas. Porém, pelas suas personagens publicadas na revista *Tico-tico*, podemos ter ideia de que a representação do negro seguia o esteriótipo preconceituoso de como artistas brancos retratavam pessoas de outras etnias. Segundo o jornalista Rafael Sé, na sua História em Quadrinho *Reco-Reco, Bolão e Azeitona*<sup>20</sup> “uma das séries populares das décadas de 30 e 40 [...] três gaiatos viviam de pregar peças uns nos outros. Um deles, negro, de traços caricatos, recebia o nome de Azeitona (uma denominação entre jocosa e pejorativa, usada na época no Ceará, o estado natal do autor)” (SÉ, 2017, web).

Nesse sentido, podemos perceber, nas diversas imagens apresentadas, uma aproximação na representação do negro nas animações brasileiras e no *Minstrel Shows* estadunidenses. Nesses espetáculos voltados para o público branco, segundo a historiadora Marta Abreu, atores “pintados com graxa preta e com lábios exagerados, os *blackfaces* ridicularizavam nos palcos, pelas vestimentas (luvas e fraque, por exemplo) e pela performance de certos gestos e falas, a pretensa ingenuidade e alegria musical dos escravos nas velhas fazendas do sul” (ABREU, 2015, p. 191).

Sabemos também que as emissoras de televisão brasileiras pouco veicularam animações nacionais em suas programações. Animações norte-americanas e europeias são as mais assistidas nos lares brasileiros ainda hoje.

Ainda nos primórdios da animação brasileira, na década de 1940, Humberto Mauro lançou o primeiro curta de formas animadas chamado “O dragãozinho manso”, de dezoito minutos. O filme começa com uma jovem mulher branca contando uma história para crianças brancas. Quase todas as personagens da história são brancas e possuem nomes. Porém, em algum momento aparece um bebê chamado apenas de “pretinho” que foi “esquecido na rua na noite fria” por seus pais (a lavadeira e Seu Flor, marceneiro da vila).

“Sinfonia Amazônica”, de 1947, dirigido por Anélio Latini Filho, é o primeiro longa-metragem brasileiro. “O filme apresenta diversos personagens típicos do folclore brasileiro como a Cobra Gigante (senhor das águas) ou o Curupira (senhor das florestas). As histórias estão ligadas pelos fatos e façanhas do pequeno nativo Curumi e seu golfinho” (BENDAZZI, 2017b, p. 416).

Nas pesquisas realizadas, encontrei referências de animadores fora do eixo Rio-São Paulo, como o animador Álvaro Henrique Gonçalves, de Manaus, que inclusive foi o primeiro

---

<sup>20</sup> Disponível em SÉ, Rafael. “Nos tempos de Bolão e Azeitona”. *Revista Veja Rio*, 5 de junho de 2017. [tps://vejario.abril.com.br/programe-se/exposicao-na-biblioteca-nacional/](https://vejario.abril.com.br/programe-se/exposicao-na-biblioteca-nacional/) Acessado em 13 de junho de 2022.

animador a realizar um longa de animação a cores: “Presente de Natal” (1971). Porém, sem referência à sua origem étnica.

O primeiro registro que encontrei de animador negro no Brasil foi de Rui Oliveira e Jô de Oliveira. Ainda como jovens artistas e estudantes da Escola de Belas Artes, fundaram o Centro de Estudos de Cinema de Animação (CECA). “Produziram curtas, como *Negrinho do pastoreiro*, de Jô de Oliveira, *O palhaço domador*, de Rui de Oliveira e *O coelhinho conhecido*” (BENDAZZI, 2017b, p. 419). Não encontrei registros visuais desses curtas. Todavia, é conhecido que “Negrinho do Pastoreio” é uma história popular do Rio Grande do Sul contada como exemplo de resistência e luta negra contra a exploração escravagista. Os dois animadores criaram o grupo Fotograma com novos integrantes, após o CECA ser descontinuado.

O grupo promoveu diversas mostras internacionais de animação, e teve uma programação dedicada à animação no Canal 9 do Rio de Janeiro. Suas criações mais importantes foram *Pantera Negra* de Jô de Oliveira, que combinava desenhos em filme e animação tradicional; *Status quo*, dirigido por Carlos Alberto Pacheco e animado por Stil; e *A Luta* de Sérgio Bezerra (BENDAZZI, 2017b, p. 419).

O curta “Pantera Negra” está disponível no *YouTube*<sup>21</sup> e data de 1968, auge da ditadura civil-militar no Brasil. Apresenta uma corajosa homenagem ao movimento “Panteras Negras” dos EUA, com imagens reais de momentos de ações políticas de enfrentamento ao racismo naquele país. A descrição no começo do curta apresenta:

Pantera Negra ganhou menção honrosa no IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbra, em 1968. Um filme musical pintado à mão, foi a primeira experiência com cinema de animação do artista e ilustrador Jô Oliveira, na época integrante do grupo Fotograma, organização que reunia o trabalho de diversos artistas e promovia o cinema de animação no Brasil. O filme foi digitalizado em 2009, o que permitiu a redescoberta de um material importante para a história do cinema experimental no Brasil. O material original, com as cores pintadas em nanquim, está sob os cuidados do artista.

Devido à perseguição política, os dois animadores precisaram sair do país e conseguiram uma bolsa para estudar Animação na Hungria. Lá desenvolveram suas técnicas artísticas e, ao retornarem ao país, estabeleceram-se no mercado de ilustração e animação.

Também importa citar os esforços de artistas brancos como Marcos Magalhães, César Coelho, Aída Queiróz e Lea Zagury (importantes propulsores do desenvolvimento da Animação brasileira através da criação do Festival Internacional Anima Mundi e do Projeto Anima Escola), por estabelecerem e difundirem o ensino de técnicas tradicionais de animação

---

<sup>21</sup> <https://youtu.be/32QgUnJ7Dgo>

no Brasil, a partir da experiência no National Film Board, com Norman McLaren (na década de 1980). Esse dado conecta tanto a animação africana de Moustapha Alassane quanto a animação brasileira: a diversidade de técnicas, uma especialidade e obsessão de Norman McLaren, que o distingue de seu contemporâneo, o Disney. Sobre a importância de Norman McLaren para animação brasileira, em entrevista, Marcos Magalhães afirma que:

Norman McLaren e o NFB [National Film Board] realmente têm esta participação histórica na formação de uma boa parte dos animadores brasileiros. A criatividade, a engenhosidade tecnológica e a espontaneidade dos filmes de McLaren influenciaram animadores do mundo todo. Isso foi facilitado através da difusão feita pelas filmotecas dos consulados canadenses, e pelo intercâmbio aberto espontaneamente nos anos 1960 por cineastas como Roberto Miller, que também assumiu sua grande influência por parte de McLaren, com quem se correspondia. Após o meu estágio, surgiu o interesse oficial dos governos brasileiro e canadense em intensificar o intercâmbio cultural através da animação, e foi criado o primeiro programa oficial de formação de profissionais de animação no Brasil, programa que ajudei a formular. Fui o coordenador do Núcleo de Animação do CTA de 1985 a 1987 e Aida [Queiróz], Cesar [Coelho] e Lea [Zagury] foram meus alunos com mais outros seis animadores selecionados em todo o país para este curso com animadores canadenses (Jean-Thomas Bédard e Pierre Veilleux) e eu. O Anima Mundi foi criado seis anos após o fim do programa, em 1993. A primeira edição incluiu, é claro, uma retrospectiva de animações canadenses. (MAGALHÃES, 2015b: 86-87)

A partir do panorama histórico apresentado, é possível entender a necessidade de um cinema que não apenas apresenta personagens negras animadas, mas que seja realizado e protagonizado por pessoas negras. O que Joel Zito Araújo, no início dos anos 2000, apontava sobre a telenovela brasileira, podemos estender para as animações produzidas e exibidas no país, pois igualmente “revelam a cumplicidade da televisão com a persistência do ideal do branqueamento e com o desejo de euro-norte-americanização dos brasileiros (ARAÚJO, 2000, p. 305).

Quando não invisibiliza a/o negra/o, ridiculariza. Quando não ridiculariza, apropria-se e afasta a cultura negra das/os negras/os. Assim,

[...] a apropriação da cultura negra, um processo que também contou com a participação de todas as mídias, deu-se paralelamente à rejeição e desvalorização dos esforços dos grupos étnicos e raciais não-hegemônicos em manter as especificidades culturais do seu grupo. Conforme a análise de Borges Pereira, o que ocorreu para o grupo populacional negro no Brasil foi um processo de folclorização da sua cultura, como um dos mecanismos de apropriação de suas criações, e uma separação do negro de suas representações de identidade. (ARAÚJO, 2000, p. 35)

Daí a urgência da construção do Cinema Negro de Animação como apresento aqui. O Cinema Negro de Animação no Brasil está em construção. E podemos ver essa construção em obras como:

“Òrun Àiyé: a Criação do Mundo” (2015) e “Corações Encouraçados” (2019), de Jamile Coelho e Cintia Maria; “Òpára de Òṣùn: quando tudo nasce” (2018), “Oríkì” (2020) e “Porto e Raiz” (2021) de Pâmela Peregrino; “Super Jinga” (2016) de Dandara Caldeira Inara Régia Cardoso; “Fábula de Vó Ita” (2016) de Joyce Prado e Thallita Oshiro Meirelles; “Quadro Negra” (2016) de Helena Rosa e Tiago Ferreira; “Barco de Papel” (2018) de Thais Scabio; a série “Nana & Nilo” (2018-2020) de Sandro Lopes; “Quando a Chuva vem?” (2019) de Jefferson Baptista, “Histórias de Yayá” (2019), de Reinaldo Sant’ana, entre outros... (CRUZ; SOUZA, 2022, p. 22)

Essa construção também pode ser vista na existência do coletivo Nyama: animação negra, idealizado por Cipriano Rasta e pelo saudoso Sandro Lopes. Ou na realização do curso Anima UBUNTU, primeiro curso de formação negra em animação do Brasil, organizado pelas cineastas negras Jamile Coelho e Cíntia Maria. Vemos também na existência desta tese e das produções que ela apresenta. Não é tarefa fácil, principalmente pela escassez de recursos e restrição de espaços de exibição de obras negras. Mas, como dizia o cineasta Zózimo Bulbul, pai do cinema negro brasileiro: *o cinema negro é uma AR-15, e nós sabemos atirar.*

#### **4 - Referências Bibliográficas:**

ABREU, Marta. “O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 35, no 69, p.177-204, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009> (Último acesso: 26 de junho de 2022).

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

BAHIA, Ana Beatriz; BAHIA, Sophia. **História da animação**. Curitiba: InterSaberes, 2021.

BAMBA, Mahomed, e MELEIRO, Alessandra (orgs.). **Filmes da África e das diásporas. Objetos de discursos**. Salvador: Edufba, 2012.

BENDAZZI, Gianalberto. “African Cinema Animation”, **Enter Text: an interdisciplinary humanities e-Journal**, 4, 1, 2004, p. 10-26.



BENDAZZI, Giannalberto. **Animation: a world history**. Volume I: Foundations—The Golden Age. New York: CRC Press, 2017a.

BENDAZZI, Giannalberto. **Animation: a world history**. Volume 2: The birth of a styles - The three markets. New York: CRC Press, 2017b.

BENDAZZI, Giannalberto. **Animation: a world history**. Volume 3: Contemporary times. New York: CRC Press, 2017c.

BUCCINI, Marcos. **História do Cinema de Animação em Pernambuco**. Recife: Serifa Fina, 2017.

CALLUS, Paula, 2018. “Animating African History: Digital and Visual Trends”. **Oxford Research Encyclopedia of African History**. 2018. Disponível em <http://eprints.bournemouth.ac.uk/30784/>

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. **Cinemas afro-atlânticos: diásporas africanas e os cinemas negros nas tecituras em redes educativas**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.

CRUZ, Pâmela; SOUSA, Jhonatan; SANTOS, Erlane; COUTO, Filip. “Cinema Negro de Animação e processos educativos afrocentrados”. **Avanca Cinema International Conference – Capítulo II –Cinema**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2022, p. 12 - 23.

CRUZ, Pâmela; SOUZA, Edileuza. “Cinema Negro de Animação e os Encantos do curta ‘Ewé de Òsányin: o segredo das folhas’”. **Avanca Cinema International Conference – Capítulo II –Cinema**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2022, p. 14 - 25.

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LOPES, Nei. **Ifá Lucumí: o resgate da tradição**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MACHADO, Vanda. “Mitos Afro-brasileiros e vivências educacionais”. *In*: SECRETARIA Municipal de Educação e Cultura (org.). **Pasta de textos da professora e do professor**. V. 01. Salvador: SMEC, 2006.

MAGALHÃES, Marcos. **Cartilha Anima Escola: técnicas de animação para professores e alunos**. Rio de Janeiro: IDEIA - Instituto de Desenvolvimento, Estudo e Integração pela Animação: 2015a.

MAGALHÃES, Marcos. “Norman McLaren, pixilation e animação brasileira: entrevista com Marcos Magalhães com Marina Teixeira Kerber”. **Revista Movimento**. Setembro, 2015b.

MARQUES, Juracy; ALVES, Maria Rosa Almeida; MARQUES, Robson (orgs). **A voz do Tempo: os ventos do Terreiro Bandaleongo**. Paulo Afonso-BA: Editora SABEH, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

PELBART, Peter Pál. "Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (orgs.). **Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

PEREGRINO, Pâmela; SOUZA, Edileuza Penha de. “Candomblé e Cinema de Animação: Estratégias de resistência e territorialidade”. **Avanca Cinema International Conference – Capítulo II – Cinema**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2020, p. 351 - 358

PURVES, Barry. **Stop-motion**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ROSA, Allan da. **Pedagoginga: autonomia e mocambagem**. São Paulo: Pólen, 2019.

SOUSA, Andréia. “A saga de um herói: entre o espinho da dor e o poder do amor”. *In*: SOUZA, Edileuza de. **Negritude, cinema e educação: caminhos para implementação da Lei 10.639/2003**. Volume 2. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

SOUZA, Edileuza Penha de. “Ancestralidade e Memória na animação Órun Áiyé - o cinema negro feminino e as tessituras da identidade. **Avanca Cinema International Conference**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2017.

SOUZA, Marco. **Cinema de Animação: Guia de Referências**. Manaus: UFAM, 2013. Disponível em: [https://issuu.com/petcomufam/docs/cinema\\_de\\_anima\\_o\\_-\\_guia\\_de\\_referencias](https://issuu.com/petcomufam/docs/cinema_de_anima_o_-_guia_de_referencias) (acessado em 21/09/2021)

WILLIAMS, Richard. **Manual de Animação: manual de métodos, princípios e fórmulas para animadores clássicos, de computador, de jogos, de stop motion e de internet**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2016.

#### **5 - Sites:**

Estúdio Roncó: <https://www.facebook.com/estudioronco/> (Acessado em 22/09/2021)

Institut Français: <https://ifcinema.institutfrancais.com/fr> (Acessado em 22/09/2021)