

# YAABA, CINEFILIA E REALISMO SEM FRONTEIRAS<sup>1</sup>

Lúcia Nagib\*

## Resumo

Graças a *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) o povo mossi, de língua moré, de Burkina Faso, ganhou expressão audiovisual e física sem precedentes ou rivais. Desde as primeiras imagens, mostrando os protagonistas infantis Nopoko e Bila correndo na paisagem vasta e ocre do Sahel, não resta dúvida, de que *Yaaba* é um filme internacional, que recicla com criatividade tropos universais num ambiente nunca antes filmado com tanto realismo. Ouédraogo aponta como fonte da história, escrita também por ele, a literatura oral de sua região. Em que pese essa origem local, o argumento desenvolvido é claramente produto de um cinéfilo que se deixou inspirar amplamente por um dos filmes fundadores do cinema realista, *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955). O que essa intertextualidade demonstra não é a falta de originalidade de Ouédraogo, mas o modo pelo qual realismo e tropos universais se irmanam quando se trata de explorar um novo veio cinematográfico.

**Palavras chave:** Yaaba; Idrissa Ouédraogo; Cinema; África.

## Abstract

### YAABA, CINEFILIA AND REALISM WITHOUT BORDERS

Thanks to *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) the Mossi people, from Burkina Faso, gained unprecedented audiovisual and physical expression. From the first images, showing the children's protagonists Nopoko and Bila running in the vast and ocher landscape of the Sahel, there is no doubt that *Yaaba* is an

---

1 Este artigo, originalmente escrito em inglês, é um excerto do livro de Lúcia Nagib (2011), *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nova York/Londres: Continuum. A versão em português, traduzida por Carolina Canguçu, foi publicada originalmente no catálogo Forumdoc.BH.2009 – 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo.

\* Lúcia Nagib é professora titular de Cinema na Universidade de Reading, onde dirige o Centre for Film Aesthetics and Cultures. É autora dos livros: *World Cinema and the Ethics of Realism* (Continuum, 2011), *A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias* (Cosac Naify, 2006; versão inglesa: *Brazilian Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, I.B. Tauris, 2007), *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90* (Editora 34, 2002), *Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima* (Edusp, 1995), *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* (Editora da Unicamp, 1993) e *Werner Herzog: O Cinema como Realidade* (Estação Liberdade, 1991). É organizadora dos livros: *Impure Cinema: Intermedialand Intercultural Approaches to Film* (com Anne Jerslev, I.B. Tauris, 2014), *Theorizing World Cinema* (com Chris Perriam e Rajinder Dudrah, I.B. Tauris, 2011), *Realism and the Audiovisual Media* (com Cecília Mello, Palgrave, 2009), *The New Brazilian Cinema* (I.B. Tauris, 2003), *Mestre Mizoguchi* (Navegar, 1990) e *Ozu* (Marco Zero, 1990). E-mail: l.nagib@reading.ac.uk

international film that creatively recycles universal tropes in an environment never before filmed with such realism. Ouédraogo points out as a source of history, written by him, the oral literature of his region. In spite of this local origin, the argument developed is clearly the product of a movie buff who was largely inspired by one of the founding films of realistic cinema, *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955). What this intertextuality demonstrates is not the lack of originality of Ouédraogo, but the way in which realism and universal tropes come together when it comes to exploring a new cinematographic vein.

**Key Words:** Yaaba; Idrissa Ouédraogo; Cinema; Africa.

Graças a *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) o povo mossi, de língua moré, de Burkina Faso, ganhou expressão audiovisual e física sem precedentes ou rivais. A estética do filme se baseia em distensão, desdobramento geométrico de espaço e tempo, depuração e economia de meios de modo geral. Num mundo rigorosamente uniformizado, sem demarcação histórica ou sinal de outras civilizações, os personagens se expressam pausadamente, em falas simples e claras, em postura solene frente a uma câmera predominantemente estática, enquanto as cenas se desenrolam em rígida ordem cronológica, sem saltos ou sequer fusões entre planos.

Tais características estéticas derivam, por um lado, de opções estilísticas compatíveis com o realismo baziniano, que inclui a ideia do cinema como “janela para o mundo” e a primazia do real objetivo sobre o sujeito observador. Mas são, igualmente, resultado dos limites impostos por um orçamento restrito e o uso da película de 35mm, que requer equipamentos pesados e recursos inviáveis numa região semi-desértica, distante dos serviços urbanos. A combinação desses fatores resultou no que alguns chamam de *mise-en-scène* ‘hierática’ (BOUGHEDIR, 1995, p. 28), um estilo que coloca Ouédraogo, pelo menos nesta altura de sua carreira, ao lado de cineastas ascéticos, como Bresson, e eu acrescentaria Ozu, cujo cinema

pode oferecer pistas iluminadoras para este filme, como veremos.

*Yaaba* é de fato uma obra de cinéfilo, que reflete tudo o que o diretor Ouédraogo aprendeu em sua rigorosa formação cinematográfica, que se iniciou no extinto Institut Africain d’Études Cinématographiques, em Ouagadougou, prosseguiu em Kiev (na antiga União Soviética) e encerrou-se em Paris, no famoso IDHEC, ou Institut des Hautes Études Cinématographiques. Após vários curtas e um primeiro longa metragem filmado em 16mm, *A escolha* (*Yamdaabo*, 1986), Ouédraogo finalmente embarcou, com *Yaaba*, no formato 35mm, mas não sem antes formar uma equipe internacional com profissionais de alta categoria, começando com o produtor executivo suíço Pierre-Alain Meier, que trouxe consigo o diretor de fotografia e também cineasta Matthias Kalin, e a maquiadora Nathalie Tanner, cuja linhagem cinematográfica remonta a seu pai, o célebre diretor Alain Tanner. Da França, ele convidou o experiente engenheiro de som Jean-Paul Mugel, colaborador frequente de diretores do porte de Wim Wenders, Agnès Varda e Manoel de Oliveira, além de seu antigo professor no IDHEC, o câmera Jean Monsigny (CRESSOLE, 1998).

A eles se juntaram alguns dos melhores talentos do cinema da África subsaariana, como o mais famoso ator de Burkina Faso, Rasmane Ouédraogo, o compositor expe-

rimental camaronês Francis Bebey e uma equipe de atores inesquecíveis, selecionados entre os habitantes do povoado de Tougouzagué, a alguns quilômetros de onde o diretor nasceu. Burkina Faso também ofereceu contribuição significativa para o orçamento, principalmente graças à intervenção de Watamou Lamien, um conselheiro governamental que apoiou vários cineastas talentosos da África. Lamentavelmente, Lamien morreu num acidente automobilístico a caminho das locações onde Ouédraogo filmava *Yaaba* (CRESSOLE, 1998), e por isso o filme lhe é merecidamente dedicado. Graças a essa equipe forte e a um diretor com profundo conhecimento da região e seus habitantes, o filme transmite uma sensação de segurança e precisão que já rendeu muitos elogios, mas também desconfiança.

*Yaaba* foi aclamado em Cannes, onde ganhou o prêmio FIPRESCI entre outras menções. Seu conteúdo de conto moral, centrado nos personagens de uma anciã e duas crianças, também facilitou a distribuição e exibição do filme nos cinemas e TVs do mundo. Tal receptividade encorajou Ouédraogo a mergulhar logo em seguida num novo filme no mesmo estilo sóbrio, *Tilai* (1990), desta vez uma tragédia de conotações míticas, envolvendo traição entre pai e filho, amor edipiano e fratricídio. *Tilai* alcançou sucesso ainda maior em Cannes, onde recebeu o prêmio do júri. A seguir, conquistou o 'Étalond' Yenenga, o prêmio principal do FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema de Ouagadougou), consolidando a reputação internacional de Ouédraogo. Apesar disso, críticos africanos e de outros lugares continuam insistindo em questionar se *Yaaba* e *Tilai* foram feitos para um público vagamente definido como "africano", ou para um ainda mais evasivo "ocidente", a quintessência do "Outro" que tais críticos insistem em distin-

guir radicalmente do primeiro (ver Diawara, 1992). Por exemplo, um volume sobre cinema africano dedica várias páginas a esse debate improdutivo que, invariavelmente, termina com a crítica velada de que ambos os filmes, pela elevada ambição artística, não seriam suficientemente "populares" para o público africano (MURPHY; WILLIAMS, 2007, p. 162 e seguintes). Em resposta a essas críticas prescritivas e em última análise esterilizantes, Ouédraogo reitera em suas entrevistas:

"São os intelectuais que acusam meus filmes de não serem africanos. Eles esquecem que a técnica é universal, mesmo se a aprendemos na França. É como a ciência ou a medicina, temos direito a elas, pois representam um conhecimento que pertence ao mundo e, conseqüentemente, a mim também" (NAGIB, 1998, p. 118).

Desde as primeiras imagens, mostrando os protagonistas infantis Nopoko e Bila correndo na paisagem vasta e ocre do Sahel, não resta dúvida de que *Yaaba* é um filme internacional, que recicla com criatividade tropos universais num ambiente nunca antes filmado com tanto realismo. Ouédraogo aponta como fonte da história, escrita também por ele, a literatura oral:

"[É] um conto da minha infância, uma forma de educação noturna do lugar em que nasci, algo que adquirimos entre os sete e dez anos de idade, logo antes de dormir, se tivermos a sorte de ter uma avó" (BARON, 1989).

A figura dessa sábia avó é representada no filme por Sana, a anciã marginalizada que o garoto Bila carinhosamente chama de *yaaba* (avó). Em que pese essa origem local, o argumento desenvolvido é claramente produto de um cinéfilo que se deixou inspirar amplamente por um dos filmes fundadores do cinema realista, *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955), um detalhe decisivo que

parece ter escapado à maioria dos críticos. O filme de estréia de Ray, e primeira parte de sua trilogia de Apu, gira em torno de uma personagem frágil e idosa, Indir, que vive atormentada por sua cunhada muito mais nova, dona da casa em que moram. Indir, no entanto, consegue ajuda secreta da filha pequena da cunhada, Durga, que rouba frutas de um pomar vizinho para alimentá-la. Nasce um irmãozinho, Apu, que logo se junta a Durga no apoio à tia, mesmo depois que ela é expulsa de casa. Em *Yaaba*, são também um menino e uma menina (embora aqui o menino seja o líder), os primos Bila e Nopoko, que tomam o partido de Sana, contrariando o restante da aldeia que a considera uma bruxa. Bila também é compelido a roubar – uma galinha, entre outras coisas – para alimentá-la.

Os detalhes que indicam a penúria da velha são, em alguns momentos, idênticos em ambos os filmes, como o xale esfarrapado que tanto *Yaaba* como Indir tentam remendar em vão. Também é semelhante o vínculo entre as crianças, sugerido por brincadeiras carinhosas, jogos de esconde-esconde, e até verdadeiros testes de amor, como quando Bila finge ter se afogado no lago ou quando Durga desaparece na plantação de arroz, ou mesmo quando Apu, tal como Nopoko, fingem não acordar do sono. Em ambos os casos, brincadeiras acabam se transformando em doenças sérias. Em *Pather Panchali*, durante uma escapada para ver o trem passar, os irmãos são pegos por uma tromba d'água que causa pneumonia em Durga e sua morte trágica. Em *Yaaba*, quando Nopoko intervém em defesa de Bila numa briga com três outros garotos, ela é ferida por uma faca enferrujada e quase morre de tétano. A experiência da morte é, na verdade, a lição mais importante que a anciã ensina às crianças, e aqui Ouédraogo

aproveita a oportunidade de citar Ray literalmente, retomando a famosa cena em que os irmãos, em *Pather Panchali*, encontram a tia sentada no chão, aparentemente cochilando, com a cabeça apoiada nos joelhos dobrados. Quando Durga a toca, ela cai para o lado e as crianças percebem, horrorizadas, que ela está morta. Sana também cai morta para o lado, quando Bila tenta acordá-la do sono, sentada no chão com a cabeça apoiada nos joelhos dobrados.

O que essa intertextualidade demonstra não é a falta de originalidade de Ouédraogo, mas, o modo pelo qual realismo e tropos universais se irmanam quando se trata de explorar um novo veio cinematográfico. O próprio Ray havia recorrido abertamente, para seu primeiro filme, ao neorealismo italiano e a Renoir, cujos métodos realistas ele experimentara na prática como assistente do diretor francês nas filmagens de *O rio* (*The River*, 1951) na Índia. Além disso, crianças protagonistas, desde o neorealismo e *Alemanha Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, Roberto Rossellini, 1947), estão historicamente associadas a novos realismos, pois constituem o espelho perfeito dos processos de aprendizagem dos próprios diretores em sua busca de imagens nunca antes mostradas na tela. Bila e Nopoko, assim como Durga e Apu, partem para descobrir e tomar posse de um território que é tão novo para eles quanto para o espectador, constituindo, assim, o canal pelo qual a novidade migra da fábula para a estética do filme.

Em *Yaaba*, esse aspecto é enfatizado pela ligação física que os atores mantêm com as locações reais (Fig. 1). A combinação destes com os habitantes verdadeiros da região conferem ao filme um tom de naturalidade e adequação que, nas palavras de Serge Daney a respeito de Souleymane Cissé, “opera, não uma estetização do mundo, mas uma inscri-

ção imediata do corpo no meio-ambiente” (apud BARLET, 1996, p. 165). A beleza resultante, para além do efeito de cartão-postal, se deve à continuidade que a fisicalidade produz entre o corpo e o meio-ambiente, como ilustram os planos gerais da figura semi-nua de Sana cruzando a paisagem vasta e árida, onde sua pele enrugada e marrom é apenas um tom a mais sobre o solo ocre. A mais apta expressão de ligação física com o meio, em *Yaaba*, é o ato de Bila correr de

pés no chão. Na maioria de suas aparições Bila está correndo, seja em brincadeiras infantis, para escapar da fúria do pai, para buscar ajuda quando Nopoko adoece, ou em suas visitas regulares a Sana. A mobilidade conectiva de Bila instrui o espectador sobre a paisagem do Sahel e sobre a relação entre os vários pontos geográficos do filme: o mercado, o lago, o cemitério, os pastos de gado, a cabana semi-destruída de Sana fora dos muros da aldeia.

**Figura 1** – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): o filme estabelece uma ligação física entre personagens e paisagem. © Idrissa Ouédraogo.



Já se observou que a sede e curiosidade de Bila com relação ao mundo representam os “valores da África moderna” (UKADIKE, 1991, p. 56). No que se refere à fábula, o filme é inteiramente atemporal, sem qualquer indicação de períodos pré-moderno ou moderno na África. No entanto, não há dúvida de que o fato de Bila estar constantemente correndo em linha reta projeta o filme para um futuro melhor. É um movimento teleológico cujo objetivo final é a mudança social – um aspecto que já foi analisado de perto por Ismail Xavier em relação à corrida de Manuel

em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) (XAVIER, 1999, p. 32). Como tal, o personagem de Bila incorpora a crítica severa aos costumes tradicionais que permeiam o filme como um todo, apesar de firmemente enraizado na cultura tradicional mossi. Essa crítica não surge de conflitos com culturas alienígenas (totalmente ausentes no filme), mas dos problemas sociais próprios dessa comunidade. Cada uma das cenas se destina a demonstrar as consequências nefastas do preconceito, seja este, por exemplo, contra uma esposa adúltera

(Koudi), cujo marido alcoólatra (Noaga) sofre de impotência, ou contra o próprio alcoólatra. Por sua vez, personagens marginalizados como Sana e Noaga são dotados de pensamento progressista justamente por se encontrarem à margem da sociedade e suas regras. A principal mensagem que Sana passa a seu aprendiz Bila é de que as pessoas “têm suas próprias razões”, o que o leva a perdoar a infiel Koudi e travar amizade com o bêbado Noaga.

As vantagens do comportamento progressista de Bila ficam evidentes quando Nopoko adoece. Órfã de mãe, a menina está sob os cuidados da tia, mãe de Bila. Os homens da aldeia se desdobram em busca de socorro. Um curandeiro charlatão é contratado e exige o sacrifício de vários animais, sem qualquer resultado. Bila, no entanto, recorre a sua mentora Sana, que parte em busca do herbalista Taryam, residente no outro lado rio. O pai de Bila barra a entrada de Taryam na aldeia, mas sua mãe mais sensata manda o garoto de volta atrás de Taryam, e ele retorna com o remédio que finalmente salva Nopoko da morte. Vencedores e perdedores são assim claramente definidos: as mulheres provam ser mais sábias do que seus maridos tradicionalistas e autoritários, e a ciência prevalece à superstição. Atinge-se dessa maneira o final feliz que satisfaz devidamente os requisitos do conto moral.

É de se perguntar, no entanto, onde está o realismo nisto tudo. Não na fábula, evidentemente, mas na qualidade apresentacional de seu estilo narrativo, que expõe, para além das exigências da ficção, a realidade dos atores e da cena. O modo de elocução apresentacional de *Yaaba* pode ser melhor compreendido através daquilo que seria seu aspecto mais abertamente cinéfilo, isto é, suas afinidades com Ozu. Entre as opções contidas naquilo que Alain Bergala chamou

de “sistema Ozu” está, em primeiro lugar, a conhecida rejeição, por parte do cineasta japonês, de qualquer movimento de câmera, exceto em raras ocasiões. Mas, Bergala chama a atenção para outro detalhe sutil, que é o fato de a câmera estática começar a filmar antes de os personagens entrarem em cena e continuar filmando depois que eles saem, o que produz uma sensação de que “a enunciação precede o enunciado” (BERGALA, 1980). Essa precedência, acrescenta Bergala, é certamente a regra em todos os filmes, mas é normalmente suprimida a fim de preservar a ilusão do espectador de que o filmado precedeu a filmagem. Em *Yabba* a câmera é também predominantemente estática, movendo-se poucas vezes em lentas panorâmicas e breves *travellings*. Ouédraogo atribui isto à impossibilidade de se instalarem gruas naquelas locações e também a restrições orçamentárias que limitavam a extensão de trilhos. No entanto, isto não explica o fato de que as extremidades de planos estáticos, antes e depois da apresentação de personagens, não tenham sido cortadas. Tal opção, exclusivamente estilística à moda de Ozu, causa certo atraso que indica ao espectador como determinada cena foi feita, uma informação que é normalmente excluída na montagem. É um intervalo na ação que revela, por assim dizer, como os personagens sobem ao ‘palco’ e se ‘apresentam’, efeito que se vê intensificado por outro recurso apresentacional relacionado à construção do olhar, que Bergala também aponta a respeito de Ozu:

“O olhar de Ozu, ‘indeciso’ entre encarar diretamente a câmera e um olhar inteiramente ficcional, coloca o espectador numa posição singular... a do espectador que não está inteiramente centrado (como operador) nem inteiramente excluído da construção do olhar ficcional (ou seja, forçado pelo olhar direto a abandonar sua posição espectral).” (BERGALA, 1980).

Voltemos a *Yaaba*. Também aqui as cenas são compostas de maneira a colocar o olhar numa posição intermediária. Eis um exemplo típico: duas pessoas dialogam e, ao final, se retiram, mas um terceiro personagem permanece em cena, vira-se ligeiramente em direção à câmera e para logo antes de encontrar o olhar do espectador; a seguir, faz um comentário sobre o que acabou de acontecer. Essa composição produz um espectador dentro da cena que fica na fronteira entre o voyeurismo e a observação ativa. É uma figura que ‘apresenta’ a cena ao espectador de um modo que não difere muito do papel do narrador oral, ou *griot*, presente em tantos filmes africanos, ou mesmo do explicador *benshi* dos filmes japoneses do período silencioso, cuja herança Ozu carrega em seus filmes.

David Murphy e Patrick Williams notam, em *Yaaba*, a recorrência de close-ups de faces sorridentes, que eles atribuem ao gosto de Ouédraogo pela comédia (2007, p. 160). Se o efeito cômico de fato contém um aspecto

apresentacional, o papel dessas faces é ainda mais complexo pelo fato de que incorporam o espectador ativo e passivo dentro da diegese. A intencionalidade desse recurso pode ser observada na predominância de composições triádicas, em que dois personagens conversam no primeiro plano e são observados por um terceiro no plano de fundo. Isso, certamente, requer o uso de planos de conjunto, e é aqui onde Ouédraogo se distancia de Ozu e de seu apego pela montagem em campo-contracampo, e nos remete ao realismo bazilianiano baseado na continuidade espaço-temporal. A inserção de uma figura julgadora em cena é, na verdade, um traço muito distintivo e autoral em *Yaaba*, no qual aparece como recurso estrutural do filme como um todo. Mesmo quando não faz comentários verbais, esse espectador diegético comparece para balançar a cabeça e sorrir, expressando sua opinião para uma plateia dentro do filme ou, então, apenas para o espectador do filme. Os rostos sorridentes da mãe de Bila e de Sana (Fig. 2) são exemplos desse procedimento.

**Figura 2** – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): sorriso da anciã Sana, chamada carinhosamente de “yaaba”, ou avó, pelo garoto Bila. © Idrissa Ouédraogo.



Numa variação da composição triádica, o voyeur permanece invisível tanto para os personagens do filme quanto para o espectador até o fim do diálogo, quando então surge por detrás de um muro ou uma moita com um sorriso no rosto (demonstrando esperteza, tanto quanto humor) para fazer um comentário (Fig. 3). Um exemplo típico seria a figura de um velho sem outra função no filme senão a de emergir de vez em quando por detrás de um muro ou uma moita, rir de um casal de amantes e dizer: “É a vida”. Uma última variante tem

lugar num diálogo entre dois personagens; quando o diálogo termina e um dos interlocutores se retira, o outro vira para a câmera e faz um comentário. Isso acontece, por exemplo, entre Bila e Nopoko, quando estão indo buscar água no lago; Bila vê uma vaca com um bezerro e para para tirar um pouco de leite para Sana; Nopoko, no entanto, decide continuar e, nesse momento, Bila vira-se e olha diretamente para a câmera para rir da “covardia” de Nopoko, momento em que a quarta parede é efetivamente quebrada (Fig. 4).

**Figura 3** – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): o voyeur-narrador. © Idrissa Ouédraogo.



Tanto o posicionamento enunciativo da câmera e o espectador dentro da cena são recursos apresentacionais, que chamam atenção não só para a arbitrariedade da ficção, mas para sua própria realidade, ou seja, a realidade do filme como medium. Eles trazem a consciência, por um lado, de uma sociedade de vigilância foucaultiana, em que prevalecem a inveja, a intriga e a traição, e impedem

desse modo a formação de qualquer nostalgia romântica dos costumes tradicionais; por outro lado, tais elementos colocam o espectador no interior dessa mesma rede de vigilância que se estende para além de fronteiras culturais. Na fábula, fronteiras são efetivamente cruzadas por Sana, que toma o barco para atravessar o grande rio em busca de Taryam e o poder curativo de sua medicina natural. Sua



busca é a de um mundo melhor, que não se define pela diferença ou alteridade, mas simplesmente pelo aprimoramento humano. O

mesmo acontece na forma do filme, no qual uma cinefilia sem fronteiras é colocada a serviço de um novo realismo.

**Figura 4** – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): Bila (Noufou Ouédraogo) e Nopoko (Roukietou Barry) estão entre os personagens esclarecem a cena para o espectador, como aqui, com este olhar para a câmera. © Idrissa Ouédraogo.



## Referências

BAKARI, Imruh & CHAM, Mbye B. (eds.). **African Experiences of Cinema**. London: BFI, 1996.

BARLET, Olivier. **Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question**. Paris: L'Harmattan, 1996.

BARON, Jeanine. "Entretien avec Le réalisateur – L'aide humanitaire renferme un mépris inconscient". In: material de imprensa de *Yaaba*, 1989.

BERGALA, Alain. "L'Homme qui se lève". In: **Cahiers du Cinéma**, n. 311, maio de 1980, p. 25-26.

BOUGHEDIR, Férid. "Cinema africano e ideologia: tendências e evolução". In Luciana Fina, Cristina Fina e Antônio Loja Neves (eds.). **Cinemas de África**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Culturgest, 1995, p. 22-29.

CRESSOLE, Michel. "Les hauts et les bas de *Yaaba*". In: **Libération**, 22 de julho de 1988, p. 25-26.

DANEY, Serge. **L'Exercice a été profitable, Monsieur**. Paris: P.O.L., 1993.

DE BAECQUE, Antoine. "Idrissa Ouédraogo". In: **Cahiers du cinéma**, n. 431-432, Maio de 1990, p. 13.

DIAWARA, Manthia. **African Cinema: Politics and Culture**. Bloomington, In: Indiana University Press, 1992.

MURPHY, David & WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African Cinema: Ten Directors**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

NAGIB, Lúcia. "Ouédraogo and the Aesthetics of Silence". In: Russell H. Kaschula (ed.), **African**

**Oral Literature: Functions in Contemporary Contexts.** Cape Town: NAE, 2001, p. 100-110.

\_\_\_\_\_. “Entrevista com Idrissa Ouédraogo”. In: **Imagens**, n. 8, Maio-Agosto 1998.

UKADIKE, N. Frank. “Yaaba”. In: **Film Quarterly**, vol 44, n. 3, Spring 1991, p. 54-57.

XAVIER, Ismail. **Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics. In Modern Brazilian Cinema.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Recebido em: 14/01/2017

Aprovado em: 18/02/2017