

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

OUSMANE SEMBÈNE E O(S) CINEMA(S) DA ÁFRICA

Tiago de Castro Machado Gomes

**Niterói
2013**

TIAGO DE CASTRO MACHADO GOMES

OUSMANE SEMBÈNE E O(S) CINEMA(S) DA ÁFRICA

Trabalho monográfico apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema & Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói
2013

AGRADECIMENTOS

A toda minha família, em especial aos meus pais, Nivia e Fábio, por toda compreensão e paciência nesta etapa e em tantas outras.

Aos grandes amigos Mateus Nagime, Thiago Cabrera e Lana Martires que se dispuseram a ler e comentar boa parte deste trabalho.

Ao meu orientador, Fabián Núñez, pelo grande conhecimento passado em suas aulas e pela contribuição fundamental dada aqui.

Aos membros da banca, João Luiz Vieira e Pedro Lapera, por terem gentilmente se disponibilizado a participar desse momento tão especial.

Ao ilustre teórico Manthia Diawara que, no Brasil, me disponibilizou uma cópia do seu belo (e raro) documentário *Sembène Ousmane: The making of the African Cinema*.

A Universidade Federal Fluminense, que me possibilitou viajar em intercâmbio estudantil para o Canadá onde primeiro travei conhecimento acerca do tema aqui tratado.

Aos outros grandes amigos que fiz na Universidade e também fora (e antes) dela, muitos dos quais têm me acompanhado e me apoiado todos esses anos.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1 – Cinema Africano na Era Colonial	9
1.1 Racismo, Censura e Controle da produção.....	10
1.2 Reconstruções da Identidade.....	16
Capítulo 2 – Cinema Africano no Pós-Colonialismo	20
2.1 O Nascimento do Cinema Africano.....	21
2.2 África Subsaariana Ocidental Francófona.....	22
2.3 As Políticas Francesas e suas consequências.....	25
2.4 As Políticas Nacionais e Pan-Africanas.....	31
2.5 A África em números: dura realidade.....	35
2.6 Estéticas e Gerações.....	38
2.7 As Tradições e o Cinema.....	41
Capítulo 3 – Ousmane Sembène – “o pai do cinema africano”	46
3.1 Uma formação militante.....	47
3.2 Uma exceção.....	52
3.3 O papel do cinema.....	55
3.3.1. O problema da língua.....	57
3.3.2 É preciso entreter.....	59
3.4 Estética Sembêniana.....	61
Capítulo 4 – Análises fílmicas	67
4.1 <i>Borom Sarret</i> e <i>La noire de...</i> - a nova valorização do africano.....	68
4.2 História e memória: confrontos coloniais em <i>Emitai</i> e <i>Camp de Thiaroye</i>	70
4.3 A sociedade pós-colonial africana: problema ou solução? – <i>Xala</i> e <i>Mandabi</i>	73
Conclusão	77
Bibliografia	81
Filmografia – Ousmane Sembène	84
Filmografia – Outros filmes	87

RESUMO

Essa monografia tem como objetivo traçar um breve panorama político, social, econômico e cultural acerca da situação do cinema na África, em especial a do cinema da região denominada África Subsaariana Ocidental Francófona. Para isso, utiliza-se da obra fílmica do diretor senegalês Ousmane Sembène, que combinando uma sólida produção frente às adversidades que serão expostas, logo se torna o mais reconhecido realizador do continente, influenciando gerações dentro e fora da África. Analisar sua vida e obra ajuda-nos a entender o importante papel que o cinema como um todo teve e ainda tem na luta a favor da cultura e sociedades africanas.

Palavras-chave: Cinema - Ousmane Sembène - Senegal - África Subsaariana Ocidental Francófona - Colonialismo

Presumo que umas das razões pelas quais é impossível falar de cinema africano sem falar de Sembène se prende com o fato de ter sido o primeiro realizador a valorizar o sujeito africano no cinema. Ao fazê-lo, iniciou uma batalha de Davi contra Goliás para combater mais de sessenta anos de estereótipos racistas da imagem de África e dos africanos no cinema ocidental. Antes de Sembène, a maioria dos realizadores, mesmo os que eram solidários com o fardo dos africanos sob o jugo colonial, só conseguiam mostrar a humanidade destes africanos segundo o paradigma de uma linguagem cinematográfica hegemônica. Reproduziam assim filmes eurocêntricos com uma visão paternalista dos africanos. Depois de Sembène, alguns africanos e não africanos continuaram a contribuir para a desconstrução dessa visão eurocêntrica, mas só alguns conseguiram abrir terreno em termos das novas imagens de África ou produzir uma linguagem cinematográfica que superasse a de Sembène.¹

Manthia Diawara
(*DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.23-24*)

¹ Essas e as demais citações de livros e artigos estrangeiros ao longo da monografia são todas traduções minhas.

INTRODUÇÃO

O objetivo principal dessa monografia é tratar da vida e obra do realizador senegalês Ousmane Sembène, considerado o pai do cinema africano, pois foi, entre outras coisas, o primeiro realizador da África ao sul do Saara a realizar um filme em seu próprio país. Outros motivos que levam Sembène a ser um dos mais cultuados cineastas da África - o desenvolvimento de uma estética bastante singular, a construção de histórias baseadas no cotidiano e nas tradições africanas, além de sua preocupação em tornar suas obras as mais populares possíveis - serão vistos nos capítulos 3 e 4. Ao entrar em contato mais estreito com a obra de Sembène, no entanto, uma coisa parece bem clara: seus filmes estão totalmente conectados à realidade africana, seja ao passado, ao presente ou ao futuro que almejam. Não há bem como separar o cinema africano da História africana. Nesse sentido, nos capítulos 1 e 2, abordaremos os principais aspectos caros a esse cinema.

No capítulo 1, será feito um pequeno panorama do que foi o cinema africano na era colonial. Mesmo que as produções durante cerca de sessenta anos não fossem realizadas pelos próprios africanos, como veremos, esse tipo de produção teve importante impacto social ao exprimir o modelo ideológico eurocêntrico da época através de características como o racismo. É exatamente procurando superar esse tipo de produção que, com as independências, surgem os cinemas autenticamente africanos. Apesar de seus principais objetivos estarem afinados com as lutas anticoloniais, nem por isso deixam de exibir relevantes questões estéticas.

No capítulo 2, decidimo-nos por tratar de uma região específica da África, a chamada África Subsaariana Ocidental Francófona. Tal escolha fez-se necessária, pois considerar o cinema africano em um aspecto unitário no contexto da pós-colonização seria inviável para os objetivos desse trabalho. Mesmo que haja todo um passado histórico em conjunto, projetos cinematográficos sincrônicos, ou mesmo que a produção na África seja de *maneira geral* incipiente e a maioria das nações africanas só possua algumas dezenas de produções ao longo de mais de cinquenta anos (sendo assim complicado traçar cinematografias nacionais), particularidades latentes emergem num estudo aprofundado. A região da África Subsaariana Ocidental Francófona, por exemplo, possui vasto espectro cultural e histórico comum às suas diversas nações, o que se estende ao tipo de cinema que produzem.

A quantidade de material sobre as cinematografias africanas publicadas no Brasil é ínfima, com cerca de apenas uma dezena de livros publicados em português. Diante dessa realidade, é indispensável o recurso à bibliografia estrangeira já consolidada por grandes

teóricos como Guy Hennebelle, Roy Armes, Robert Stam, Françoise Pfaff e vários outros. A lacuna dos estudos sobre o cinema da África no Brasil também foi motivo para que o atual trabalho resultasse como produto final sendo mais expositivo do que crítico, mesmo que muito do que foi exposto tenha passado por forte crivo interpretativo e sintético. Acreditamos que este panorama seja mais relevante no presente quadro dos estudos de cinema em nosso país. Na eventualidade de um desejável aumento de publicações e estudos sobre o assunto, espera-se que a tendência geral seja passar em breve a um debate mais profundo e específico, vista a necessidade de não se generalizar um cinema tão plural e diverso.

Dito tudo isso, é preciso tratar ainda de outra questão básica a este trabalho: de onde parte o olhar do autor? Essa composição não é escrita por um africano ou por alguém que possua ligação direta com algum dos 54 países desse continente. Ela parte de um interesse pessoal mais do que de qualquer outro motivo. Por mais que o ‘ser brasileiro’ (fato que em parte me justifica) possua inúmeras e diversas aproximações em todas as esferas com a África (entre elas a de que o nosso cinema poderia ser encaixado numa mesma categoria de cinemas à margem das grandes indústrias cinematográficas ou mesmo de uma historiografia clássica do cinema), não fazemos parte da mesma realidade. No entanto, concordamos com Ismail Xavier quando, no prefácio ao livro “Crítica da imagem eurocêntrica” de Robert Stam e Ella Shohat, ele diz:

Neste sentido, um aspecto decisivo na postura de *Crítica da imagem eurocêntrica* diz respeito ao dogma da auto-representação, quando se entende que só negros podem falar de negros, só homossexuais podem falar de homossexuais, e assim por diante, num princípio em que a única coisa que vale é a “autoridade somática”. Robert Stam e Ella Shohat deixam claro o que há de equivocado em tal fórmula, pois ela repõe a segregação que quer combater. (...) Não faz sentido analisar os discursos a partir de uma exclusiva autoridade existencial do oprimido. “A questão não é a correção da linha ou a identidade do falante, mas a direção da energia” (STAM; SHOHAT, 2006, p.18).

Nessa monografia, portanto, reconhecemos, entretanto, de partida os eventuais limites da compreensão sobre o tema, empreendida a partir desse olhar inevitavelmente externo. Este fato também é reforçado por grande parte de nossa bibliografia ter sido produzida, como já indicamos, por autores de outras partes do mundo que não o próprio continente africano.

A ligação entre as nações africanas e o continente europeu, em grande parte, nunca foi desfeita e é impossível menosprezar as teorias e críticas europeias ou mesmo eurocêntricas que, para o bem e para o mal, são dominantes. Melissa Thackway, ao tratar especificamente da África Subsaariana Francófona, teoriza bem esses paradigmas no seu capítulo inicial. A autora diz que, apesar da proliferação dos movimentos e de as vozes não ocidentais a partir

dos anos 1960 e 1970 terem provocado uma diversificação na crítica artística e forçado o reconhecimento de que o modo de pensamento ocidental nem sempre é o mais satisfatório se aplicado às formas de artes não ocidentais, ainda assim, o legado eurocêntrico prevalece e é praticamente impossível ignorá-lo. (THACKWAY, 2003, p.16)

Nesse sentido, trabalharemos aqui com visões africanas e não africanas, reunindo-as ao fim com nossa própria análise fílmica. Fica aqui determinado que não pretendemos impor afirmações definitivas e sim dar ensejo a um diálogo crítico ainda em construção.

CAPÍTULO 1

CINEMA AFRICANO NA ERA COLONIAL

1.1 Racismo, Censura e Controle de Produção

O cinema tinha a dupla vantagem de demonstrar a superioridade tecnológica do colonizador, e reproduzir e consagrar o imaginário da África que há muito se propagava nos discursos “científicos” e racistas ocidentais. [...] Ele ajudou a determinar não somente como as audiências ocidentais, que tinham pouco ou nenhum contato com africanos, imaginava a África e seus habitantes, mas também, mais prejudicialmente, como as audiências africanas expostas a esses filmes viam a si mesmos.

Melissa Thackway
(THACKWAY, 2003, p.31)

Quando o cinema surgiu e rapidamente se espalhou por todo o mundo, no final do século XIX, toda a África (com exceção de Libéria e Etiópia) encontrava-se sob o domínio estrangeiro europeu. Consequentemente, as primeiras imagens cinematográficas trazidas ao continente e realizadas neste não foram feitas pelos africanos, mas sim por companhias europeias e norte-americanas.

No artigo *Awakening of African Cinema*, de 1962, Jean Rouch narra a fantástica história da primeira exibição no continente africano. Segundo ele, um mágico de *vaudeville* roubou um projetor do teatro londrino *Alhambra Palace* e o levou para África do Sul em 1896, apenas um ano após a icônica exibição dos irmãos Lumière em Paris.

Na região do Magrebe (ao norte do Saara) logo em 1896 havia projeções de filmes e cinegrafistas já eram enviados à região. Um dos principais operadores de câmera da Companhia Lumière, Alexandre Promio, filmou o Norte da África durante 1896 e 1897 (ARMES, 2006, p.22). Além da representação direta no Magrebe, o mundo árabe era tema de filmes europeus bem cedo: Georges Méliès, em busca de uma diversificação de seus temas, filmou alguns curtas sobre o assunto: *Le Musulman rigolo* (1897) e *Ali Barbouyou et Ali Bouf à l'huile* (1907) são alguns dos exemplos mais populares da época. Apesar da existência de apenas um pequeno trecho deste último, os respectivos títulos “O muçulmano engraçado” e “Ali Barbouyou e Ali Bouf no óleo” (em tradução livre) já explicitam o retrato estereotipado que será feito de árabes e negros nas décadas seguintes. (UKADIKE, 1994, p31).

De maneira geral, muitas das datas da chegada do cinema ao continente africano variam de acordo com as diversas pesquisas, mas é preciso ter em mente que logo nos anos seguintes à primeira exibição do cinematógrafo em 1895 na França, o cinema já estava presente em boa parte da África. Na África Francófona Subsaariana, por exemplo, há algumas versões diferentes. Enquanto a pesquisadora Melissa Thackway afirma que em 1900 ocorreu a primeira exibição cinematográfica pública com a projeção de *L'Arroseur arrosé* (1895) e

outros títulos da Companhia Lumière em Dakar (THACKWAY, 2003, p. 7), Jean Rouch, no artigo citado anteriormente, escreve:

As primeiras exibições de imagem em movimento datam de 1905, quando cinemas itinerantes começaram a exibir desenhos animados em Dakar e vilas próximas. Também é nesse período que os exploradores primeiro usaram suas câmeras em suas viagens. A Cinemateca Francesa em Paris possui vários catálogos de Georges Méliès² que fazem menção aos primeiros filmes realizados na África. (ROUCH, 1962, p.10)

Das cenas do cotidiano às pequenas ficções e desenhos animados, o cinema tomou conta de todo o mundo em um curto período. Na Europa, principal centro consumidor de cinema, (e, portanto, de onde as demandas partiam) os filmes documentais, conhecidos também como *atualidades*, compunham um dos gêneros mais populares no período e logo ganharam versões que mostravam diversos locais distantes e mal conhecidos desse mundo. Vários desses filmes tratavam exclusivamente do continente africano e mostravam principalmente as diferenças e curiosidades de sua fauna e flora, assim como de suas sociedades, em contraste com as sociedades ocidentais. Essas produções iniciais, encabeçadas por europeus e depois por norte-americanos, foram largamente influenciadas pelo imaginário da África como continente exótico e região, à primeira vista, totalmente diferente do mundo ao norte. Essa terra de paisagens e grupos étnicos desconhecidos despertava interesse de uma grande parte do público logo no chamado primeiro cinema e “ficaram muito populares entre 1902 e 1903” (COSTA, 2005, p.58). Segundo Guido Convents, devido ao seu sucesso, em 1913 uma revista francesa escreve que a Bélgica inventa a noção de “filme colonial” e alguns anos depois abre salas especializadas apropriadas à propaganda colonial na África, entre elas a *Congo Cinema* (CONVENTS apud BAMBÁ, 2008, p.218)

É sobretudo necessário ter em mente que todas essas imagens acabaram reproduzindo (consciente ou inconscientemente) contornos ideológicos bastante claros e existentes muito antes do surgimento do cinematógrafo. Foi a partir de meados do século XVI que o tráfico de escravos começou a ditar uma mudança na relação entre Ocidente e África, antes respeitosa e até lisonjeira. Com a institucionalização da escravidão, os países europeus, principalmente, passaram a cobiçar, explorar e evangelizar os países africanos. É importante salientar que esse tipo de relação, que culmina numa supressão do “outro” e em racismo, atingiu (e ainda atinge) não somente afrodescendentes, mas árabes, judeus, asiáticos, latino-americanos, etc. Quando do surgimento do cinema, a pintura e a literatura ocidentais, por exemplo, há muito já

² Os principais exemplos dos filmes de Méliès feitos no Senegal a partir de 1905 são *La Marche de Dakar* e *Le cake-walk des nègres du nouveau Cirque*. (DEBRIX, 1968 apud DIAWARA, 1992, p.52)

exaltavam os heróis e as aventuras coloniais, que teriam levado aos povos dominados a bandeira da missão supostamente civilizadora e filantrópica³.

Assim, como parte de sociedades racistas, os cinegrafistas mandados para captar as peculiaridades africanas, quase sempre compartilhavam do consenso de que a África era mesmo um continente atrasado, bastante distante dos superiores valores ocidentais e da modernidade. Imagem e discurso colonial andavam juntos:

Segundo Charles Musser as imagens mostradas, seja através das placas de lanterna, dos dispositivos estereoscópicos ou dos primeiros filmes, ‘podiam transmitir ricos e inquietantes significados: ideias relativas ao imperialismo, à superioridade cultural e racial, ao sexismo e ao darwinismo como concepção da sociedade’. (COSTA, 2005, p.58)

O desaparecimento gradual de filmes de caráter apresentativo e o início da narrativização do cinema, no entanto, não mudou muito a representação dos povos africanos no cinema. As percepções coloniais sobre a África continuaram nas décadas seguintes e, segundo diversos teóricos, elas estão “nitidamente presentes no cinema dominante dos séculos XX e XXI. Nas produções hollywoodianas, o olhar sobre a África, os africanos e os árabes não difere em muito dos estereótipos dos filmes coloniais” (BAMBA, 2008, p. 218).

Bastante usada como pano de fundo de grandes produções em Hollywood, por exemplo, muito pouco se discutia sobre a real condição do continente ou a inexistência de uma produção genuinamente local. De fato, com exceção da Tunísia e Egito, todos os países africanos vinculados ao regime colonial vão esperar suas independências, nas décadas de 1950 e 1960 para realizar seus primeiros filmes realmente considerados nacionais, isto é, com ambientação, língua, equipe e atores nativos.

Conforme Ella Shohat, Robert Stam e Louise Spencer esclarecem em muitos artigos e livros sobre o assunto, os problemas nesse tipo de representação racista “derivam tanto da *presença* de estereótipos distorcidos quanto da *ausência* da representação de certo grupo oprimido” (STAM, SPENCER, 1983, p.7). Tão rara era a aparição de personagens negros no cinema, que, quando esta por acaso ocorria, obedecia aos mais rasos clichês, sejam eles declaradamente negativos ou mesmo perniciosamente positivos, marcados por uma lógica paternalista. Os principais exemplos vão desde o cinema silencioso com *Rastus in Zululand* (1908, comédia da companhia Lubin) e *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915, o famoso longa-metragem de D. W. Griffith), passando por *Trader Horn* (1931) considerada a primeira ficção filmada em locação externa ao sul do Saara, sobre dois

³ Na literatura *Os Lusíadas* (Luís de Camões, 1572), *Robinson Crusóé* (Daniel Defoe, 1719) e *Cartas Filosóficas* (Voltaire, 1733) são apenas alguns dos mais conhecidos exemplos desse fato.

exploradores em safári na África que descobrem que uma missionária foi morta por nativos e tentam trazer sua filha de volta para civilização, até *Sanders of the River* (1935), *Selvagens Cães de Guerra* (*The Wild Geese*, 1978), *Os deuses devem estar loucos* (*The Gods must be crazy*, 1981), além das diversas versões de Tarzan e incontáveis outros títulos, alguns muito populares, feitos até os dias de hoje.

Todos esses filmes poderiam bem figurar como exemplos no descontente discurso do diretor senegalês, Ousmane Sembène, em relação ao cinema dominante:

Desde o nascimento do cinema, os povos africanos submeteram-se à imagem do cinema ocidental e a seu movimento rítmico. Muitas vezes só se projeta nas telas da África Negra histórias de uma cretinice enfadonha, estranhas ao nosso modo de vida. E, se por acaso um negro trabalha nestes filmes, é geralmente como figurante, ou num papel de *boy* ou engraçadinho. Ele nunca consegue dar um passo ou pensar por si mesmo sem dor cabeça. (VIEYRA apud HENNEBELLE, 1978, p.155)

Se até os dias de hoje pouco se aborda sobre as singularidades de cada país ou região da África é, em grande parte, devido à sistemática representação do continente como espaço étnico e geograficamente homogêneo. Toda a profusão de detalhes e variedades da vida africana foi apagada dos filmes ocidentais. Isso é perceptível quando pensamos no fato de que a África é ainda conhecida como terra de leões e grandes selvas ou enormes desertos e camelos, quando na verdade poucas são as regiões do continente que correspondem a esse cenário. “Hollywood, de qualquer forma, mostra desproporcional interesse nos animais, em oposição à vida humana da África.” (STAM, SPENCER, 1983, p. 7).

Haile Gerima, realizador da Etiópia, descreve bem o sentimento de inferioridade de muitos africanos em relação ao cinema dominante:

Normalmente, as pessoas do Terceiro-Mundo são apenas pano de fundo para Tarzan, John Wayne e outros heróis do faroeste. Elas são parte da paisagem e usados para uma função – como trazer suco de laranja para o mestre – e então somem de cena. Nós nunca somos seres humanos. Nós somos personagens subdesenvolvidos. Nossa vida sexual, nossos sentimentos de amor e ódio não são explorados porque não nos veem como parte de uma sociedade. (PFAFF, 1977, p.28)

É possível que o leitor pense que a solução seria a produção de conteúdo pelos próprios cidadãos africanos, mas de maneira geral essa prática era ainda mais problemática. Nas colônias inglesas e belgas, por exemplo, havia unidades de produção fílmica geradoras de atualidades, cinejornais e alguns longas-metragens ambientados nas próprias colônias. Entretanto, tais obras dispunham da mesma configuração racista ou paternalista exposta anteriormente. Essas unidades de produção eram totalmente controladas pelos colonizadores

e, de acordo com Manthia Diawara possuíam objetivos propagandísticos bastante claros - como a propagação da etiqueta ocidental ou a busca pela participação africana na Segunda Guerra Mundial (DIAWARA, 1992, p.3). Em consequência, os filmes realizados pelo *British Colonial Film Unit* e outros centros de produção nunca foram muito populares entre os africanos. John Grierson em relatório para UNESCO afirma que esse problema nunca seria resolvido com a projeção de filmes vindo do Ocidente, mas somente quando os próprios povos colonizados pudessem filmar dentro das colônias. (ROUCH, 1967 apud DIAWARA, 1992, p.3) Logo antes das independências, percebendo a iminência da perda de poder político, o governo inglês criou uma escola técnica (a *Film Training School*) e transformou o *British Colonial Film Unit* em centro de treinamento técnico, local de pós-produção e venda de equipamentos, rebatizando-o de *Overseas Film and Television Centre*.

Por sua vez, na África Francófona, além de praticamente nenhuma política para produção de filmes ter existido de fato no período colonial⁴, ainda promoveu a implementação de uma lei em 1934 (*Le Décret Laval*, em função de Pierre Laval, ministro francês das colônias), que objetivava controlar qualquer filme feito ali e minimizar a participação dos africanos. Segundo Manthia Diawara, o decreto Laval dava ao Ministério Colonial “o direito de examinar os roteiros e as pessoas envolvidas na produção antes de dar autorização às filmagens” (DIAWARA, 1992, p.22).

O decreto Laval pouco impediu realizadores franceses de utilizar a África como cenário e objeto, mas certamente retardou o nascimento de uma produção essencialmente nacional nas colônias francófonas. Paulin Soumanou Vieyra, nascido em Benin e criado no Senegal, por essa razão foi obrigado, juntamente com o Grupo Africano de Cinema, a mudar as filmagens do documentário *Afrique sur Seine*⁵ (1955) de Dakar para Paris, depois de ter sua permissão negada pelas autoridades.

Existia intervenção e controle ainda sobre o que os africanos poderiam ver. Nas colônias francesas, leis de censura existiam desde os anos 1930, apesar de um maior impacto só ocorrer nos anos 1950, com o crescimento do número de cinemas e o surgimento de diversos movimentos políticos. Muitos filmes eram criticados pelas reações que causavam (ou poderiam causar) no público (de grande maioria um público masculino e urbano) por diversos

⁴ Foi somente às vésperas da independência que a França resolveu estabelecer a produção de filmes específicos para o público africano, pretendendo barrar os movimentos nacionais. Uma série de filmes que elogiava a civilização, o conhecimento e a beleza da sociedade francesa foi realizada por Pierre Fourré em 1958, mas era tarde demais, pois entre 1956 e 1960, praticamente todas as colônias francesas na África tornaram-se independentes. (DIAWARA, 1992, p.53)

⁵ *Afrique sur Seine* é conhecido como o primeiro longa-metragem realizado por um negro africano e para alguns é o marco inicial do cinema africano negro.

setores da sociedade colonialista – críticas oriundas não somente dos órgãos governamentais. Na África colonial, tal era a crença do poder das imagens que grupos religiosos, educadores e mesmo grande parte dos espectadores condenavam certas imagens de filmes estadunidenses (principalmente faroestes e filmes de gângsteres), europeus, árabes e hindus.

De acordo com Odile Goerg, três eram os principais critérios para censura: 1) o prestígio dos brancos, que não poderia ser abalado sendo retratados como hostis, imorais ou invasores. Ex.: as várias versões de Tarzan; 2) a manutenção da ordem pública, evitando filmes que mostrassem assaltantes, prostitutas e outros “mal-exemplos”. Filmes de gangster são os maiores exemplos; 3) a não contestação colonial, censurando filmes que retratassem qualquer propaganda comunista, levante popular ou que estimulasse ideias de rebelião (Ex.: *As estátuas também morrem*, (1953) de Chris Marker e Alain Resnais, que criticava a retirada de estátuas da África para compor a coleção de museus na Europa, foi censurado por dez anos em todas as colônias francesas).⁶

Em todas as diretrizes aqui elencadas, fica claro o objetivo de excluir os africanos em relação ao que pudessem assistir e, mais prejudicialmente ainda, em relação ao que pudessem vir a produzir.

A censura pode operar de diferentes formas, do banimento completo a pequenos cortes, ou em vários estágios, da produção de filmes à sua circulação. Exceto ao sul da África e no Congo, nenhuma política para produzir filmes especificamente para o público africano foi implementada. Essa talvez tenha sido a mais eficiente – embora em si complexa – forma de controlar as imagens. (GOERG, 2007-2008, p.31)

O cinema do continente africano permaneceu, portanto – assim como sua condição política, econômica e social – dominado em todos os aspectos. Os africanos sentiam-se estereotipados pelos filmes estrangeiros, viviam sob censura e não tinham condições de produzir suas próprias imagens.

Sem possibilidades de expressão, essas cinematografias tiveram de esperar a independência para se manifestarem. É somente com o fim da colonização que, com efeito, o cinema africano surge com suas particularidades e questões próprias, marcados pelo horizonte de um grande desafio: recuperar a identidade africana enfraquecida e injuriada durante décadas.

⁶ É preciso admitir, no entanto, que o controle pela censura não foi o mais feroz, visto que qualquer tipo de iniciativa era aplicado somente após levantes populares ou reclamações e somente por volta de 5% dos filmes foram realmente censurados. É de comum consenso, que proibir o surgimento de realizações africanas foi muito mais nocivo.

1.2 Reconstruções da identidade

A questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação.

*Ella Shohat e Robert Stam
(SHOHAT; STAM, 2006, p.)*

Com a tomada de consciência quanto à equivocada representação a que estavam submetidos, o período colonial também se caracterizou pelo surgimento e fortalecimento das lutas pela independência, as quais incluíam naturalmente uma luta pela cultura e pela identidade africanas.

À dominação colonial contrapôs-se desde cedo o entendimento sobre o papel das formas artísticas como o teatro, a literatura e, posteriormente, o cinema, na denominada “descolonização da mente”. De diversas formas, as questões de identidade sempre tentaram se fazer presentes nesses meios com o objetivo de barrar a influência imperialista e o pensamento colonial. Como hoje bem sabemos, as teorias anticolonialistas surgiram logo ainda no início da colonização, desmentindo assim algumas polêmicas teses de que os africanos não se opuseram à dominação estrangeira e até mesmo a teriam recebido com entusiasmo. Entre os principais estudos sobre a História da África⁷ não há nenhuma evidência de que tal quadro tenha realmente se instalado; ao contrário, cada vez mais fica provado que a população africana sempre agiu inversamente: combatendo e lutando por sua soberania e independência.

Após o conturbado período da Segunda Guerra Mundial, as reivindicações africanas a favor da autonomia e da independência ganharam nova força em todos os territórios coloniais com as teses anticolonialistas, importantíssimas também para o surgimento do cinema pós-independência. Entre seus principais teóricos podemos citar Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, que preconizaram e celebraram o conceito de negritude, além de Frantz Fanon, Jean Paul-Sartre, Malcolm X, Amílcar Cabral, Kwame Nkrumah, Patrice Lumumba, C. R. L. James e tantos outros que influenciaram várias gerações a lutar pela autonomia e liberdade

⁷ A Coleção História Geral da África publicada pela UNESCO foi a principal referência sobre o assunto neste trabalho. São oito volumes que abarcam desde a pré-História até os dias de hoje e que estão disponíveis para download no endereço eletrônico http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/single-view/news/general_history_of_africa_collection_in_portuguese-1/

política, econômica e cultural da África⁸.

A necessidade de reconstrução da identidade africana e a relação desta com a cultura e as diversas formas de artes é uma das questões centrais dessas teorias e movimentos em toda a África. Em seu mais conhecido trabalho, *Os condenados da terra*, de 1961, Frantz Fanon, por exemplo, dirá que “nos países subdesenvolvidos, a cultura nacional deve situar-se no centro da luta de libertação que estes países conduzem.” (FANON, 1968, p.194) Seguindo esse pensamento, a grande crença no poder das imagens alçou o cinema ao papel de um dos difusores centrais na busca pela “descolonização da mente”, expressão utilizada pelo escritor e ensaísta queniano Ngugi Wa Thiong’o. Ele ainda salienta que

a resistência anticolonialista foi, ou deveria ter sido um processo de negação de todos os níveis da aventura colonial. O sucesso da iniciativa anticolonialista só é completado quando restitui ao colonizado sua memória. Há muito que se discutir sobre qual dos aspectos do colonialismo era o pior. Alguns talvez considerem o aspecto econômico, outros o político, ainda há aqueles que optam pelo cultural. A questão central é, na verdade, que eles estão todos inter-relacionados. Mas de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em outros aspectos. (THIONG’O, 2007, p.30)

A primeira geração de cineastas nativos só surge após as sucessivas independências, mas será largamente influenciada pelo contexto da conquista da autonomia política. No período pós-colonial, eles priorizariam filmes que procurassem confrontar e superar a iconografia racista ocidental, dando agora aos africanos a possibilidade de afirmar suas próprias identidades e memórias.

De acordo com Mohamed Bamba, a questão da identidade nacional, por exemplo, pode ser encontrada em cineastas de norte a sul da África, com menor ou maior ênfase de acordo com a época. O autor ainda afirma que “este encontro começou no momento da descolonização e prosseguiu com o período das independências, quando muitos novos Estados africanos viram no cinema uma forma de expressão artística e política de sua soberania no plano simbólico” (BAMBA, 2006, p.91). A afinidade natural entre cinema e

⁸ As teorias anticolonialistas africanas também influenciaram outros movimentos revolucionários ao redor do mundo. No cinema, elas foram importantes em toda a cinematografia do então denominado “Terceiro Mundo”. Na América Latina, por exemplo, Frantz Fanon foi umas das principais referências de cineastas como Octavio Getino e Fernando Solanas. “Eu me recordo da obra de Frantz Fanon com muito carinho, dirá Fernando Solanas no final dos anos 80, lembrando que o novo cinema latino-americano muitas vezes fez um filme (fragmentado, dividido em notas, com uma linguagem apaixonada) como se estivesse escrevendo de novo *Os condenados da terra*.” (AVELLAR apud FRANÇA, 2003, p.43)

nação⁹ (como forma política moderna dominante), segundo Jean Michel Fredon em seu livro "*La projection nationale: cinéma et nation*", dá-se em razão de um mecanismo comum entre ambos: a projeção (técnica e simbólica). Cinema e nação, ambos surgidos no século XIX e produtos da evolução histórica com o advento do capitalismo industrial ocidental, teriam como forma comum a articulação entre um complexo factual e a imaginação coletiva, ou seja, entre realidade e ficção. Robert Stam e Ella Shohat parecem concordar com essa teoria ao dizer que

A auto confiança nacional, compreendida, em geral, como a pré-condição para a nacionalidade – ou seja, a crença generalizada de que indivíduos compartilham origens comuns, condições, localização e aspirações – associou-se amplamente às ficções científicas. (SHOHAT; STAM, 2006, p.144)

Assim, “antes de ser visto como um difusor de diversidade cultural, o cinema serve, entre outros propósitos, para consolidar a imagem que cada nação tem de si mesma.” (BAMBA, 2005, p.136) Por essa razão, podemos afirmar que é possível enxergar em muitas cinematografias traços de projetos políticos de identidade nacional. Nossos objetos aqui, o já citado cinema colonial europeu, assim como o nascente cinema africano, são frutos diretos dos imaginários nacionais de sua época. Enquanto o cinema colonial nos põe a par de características das sociedades ocidentais, como o racismo, as cinematografias africanas dos anos 1960 e 1970 nos informam sobre uma sociedade que possui a necessidade de superar esse quadro e reafirmar seus próprios costumes e cultura. De igual forma, é importante notar, como veremos melhor posteriormente, como esse imaginário “às vezes (...) transborda o âmbito nacional para desaguar na perspectiva da construção do pan-africanismo” (BAMBA, 2006, p.95)

A identidade nacional, em alguns casos torna-se obsoleta¹⁰ ao tratarmos de um mundo cada vez mais transnacional e atualmente dá-se importância cada vez maior à identidade cultural, baseada mais em categorias diversas como cor, etnia, gênero e religião e menos ligada aos limites geográficos dos Estados-nações. Porém, segundo Stuart Hall, mesmo a identidade cultural sofreu uma grande transformação se comparada à utilização engessada que

⁹ A conexão entre cultura e identidade nacional, no entanto, é um pouco mais complexa na África. Inicialmente, os Estados africanos foram criados abarcando nações culturais e historicamente diferentes. Diferentemente da Europa, os Estados na África não são comunidades políticas formadas em consequência de uma unidade de nação cultural. Essa identidade será posteriormente trabalhada pelas elites políticas que se espelhavam no conceito de Estado-nação ocidental e em questões como democracia, individualismo e sufrágio universal (movimentos nacionalistas cívicos) ou pela reafirmação e preservação da identidade cultural e étnica, de início enquanto africanos, depois, enquanto membros de determinadas nações culturais (movimentos nacionalistas étnicos).

¹⁰ As identidades nacionais tornam-se obsoletas por inúmeras mudanças globais. Segundo Manthia Diawara “no período de *fin de siècle*, torna-se claro que o Estado-nação pelo qual muitos africanos ainda lutam, matam e morrem, não é mais viável nem como unidade cultural nem como econômica” (DIAWARA, 2006, p.62)

movimentos como negritude e pan-africanismo davam anteriormente ao conceito. A tradicional ideia de uma identidade cultural fixa, do verdadeiro “eu” coletivo, que as pessoas com mesma história e ancestralidade possuem em comum (HALL, 1989, p.69) está sendo constantemente questionada no mundo contemporâneo, onde comunidades homogêneas não mais existem.

A nova concepção de identidade cultural não substitui a tradicional, mas sim a atualiza, na medida em que as diferenças e descontinuidades em curso são igualmente importantes na construção do ser-africano. Nesse sentido, a identidade permaneceria em constante construção e estaria ligada tanto ao indivíduo como ao contexto histórico específico.

Identidade cultural, nesse sentido, é uma questão de ‘se tornar’ assim como ‘de ser’. Ela pertence ao futuro tanto quanto ao passado. Não é algo que já existe, transcendendo espaço, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algum lugar, tem histórias. Mas como tudo que é histórico, elas passam por constantes transformações (HALL, 1989, p.70)

A articulação das identidades nacionais e culturais nos cinemas da África é reconhecida em vários aspectos abordados nos capítulos seguintes, como a adaptação de formas culturais locais (a exemplo da tradição oral) e a representação de grupos e assuntos anteriormente ausentes nas telas africanas como a exclusão social e racial, o papel da mulher na sociedade, a imigração e outros tantos desdobramentos.

CAPÍTULO 2

CINEMA AFRICANO NO PÓS-COLONIALISMO

2.1 O nascimento do cinema africano

O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial

Roy Armes
(*ARMES, 2005, p. 143*)

Após as independências das nações africanas, nasceram os primeiros filmes africanos, naquilo que o historiador Georges Sadoul define como “produzidos, dirigidos, fotografados e editados por africanos e estrelando africanos que falassem línguas africanas” (SADOUL, 1973 apud DIAWARA, 1992, p.vii). Esse novo cinema pretendia-se transformador do período anterior, opressivo para os africanos, e tinha como principal projeto ser um cinema politicamente engajado e comprometido com as lutas anticoloniais. Com exceção de Tunísia e Egito, que tiveram seus primeiros filmes considerados “nacionais” feitos respectivamente em 1924 (*Aïn El Ghezal*) e 1928 (*Laila*), todas as outras nações africanas tiveram de aguardar a independência para produzir seus próprios filmes. (BAMBA, 2008, p.218) É por essa razão que o cinema na África é considerado essencialmente uma atividade pós-colonial.

O primeiro diretor africano negro a realizar um filme em solo natal foi Ousmane Sembène, do Senegal. O curta-metragem *Borom Sarret* (que significa na língua Wolof “O carroceiro”) de 1963 foi um marco ao levantar questões sociais fundamentais como a pobreza, a luta de classes, o racismo e a exclusão nas cidades. A influência de Sembène e de seus filmes se faz sentir pela grande adesão a uma estética socialista -realista nos filmes de toda a África, especialmente na África Francófona Subsaariana. A partir de meados da década de 1960, diversos outros cineastas surgiram por toda a África, mas de maneira geral, a produção continuou incipiente e bastante dependente de incentivos e apoio estrangeiro, assim como dos festivais e da crítica europeias. Essa situação foi e continua sendo um dos principais problemas comuns às diversas cinematografias africanas, como veremos adiante.

As teorias ou livros específicos sobre as cinematografias africanas, importante parte na construção desses “objetos cinematográficos”, só apareceram recentemente. Os primeiros livros que tratam especificamente sobre o cinema africano são da década de 1970. Um bom exemplo é *Le continent africain: Des origines à 1973*, do já citado cineasta, crítico e historiador Paulin Soumanou Vieyra. Nesse livro, Vieyra priorizou a abordagem não de cinemas nacionais, mas de aspectos comuns entre filmes e cineastas de diferentes países africanos, incluindo, aliás, a região do Magrebe para demonstrar que o cinema africano não se

limita à África Negra.

Outro importante teórico na década de 1970 é o crítico e historiador francês Guy Hennebelle, com diversos livros e artigos sobre o assunto, entre eles os mais famosos: *Les cinémas africains en 1972* (1972) e *Quinze ans de cinéma mondial, 1960-1975* (1975). Esse último, lançado em 1978 no Brasil com o título *Os cinemas nacionais contra Hollywood* onde se afirma que os filmes realizados até então na África Ocidental e na África Equatorial francesa “possuem no conjunto, estilo e temáticas semelhantes. O que se explica pelo fato de que os povos destas regiões enfrentam situações análogas” (HENNEBELLE, 1978, p.155). Ele conclui, ainda que com a exceção de *A mulher com uma faca* (1969), do costa-marfinense Bassori Timité, todos os outros filmes se inspiraram numa amarga observação do cotidiano, ou seja, na representação de temas mais comuns ao contexto de então, como a situação pós-colonial e o papel da mulher na sociedade. Como veremos adiante, com o passar dos anos, novas formas e temas foram incorporados aos filmes, especialmente pelas novas gerações de cineastas, tornando essas cinematografias ainda mais diversas e inventivas.

Outras questões latentes nos cinemas africanos são o compromisso dos realizadores com a construção das identidades e os embates entre tradição e modernidade. Enquanto algumas tradições culturais (como a tradição oral, a dança ou a música) serão trazidas ao cinema, outras de ordem mais social serão criticadas e consideradas um ‘atraso’ na sociedade pós-colonial. Em suma, do marco inicial do cinema africano com *Borom Sarret* até os dias de hoje, mudanças de todas as ordens tornaram impossível se definir o cinema africano como se fazia décadas atrás em livros como de Paulin Vieyra. Do seu nascimento até a atualidade, esse cinema tornou-se plural e, como consequência, é preciso repensar termos e conceitos um tanto quanto genéricos como “cinema africano” ou “filme africano”. Para isso, uma abordagem mais específica faz-se necessária a seguir.

2.2 África Subsaariana Ocidental Francófona

A própria expressão “cinema africano”, como usada anteriormente, vem sendo bastante questionada na teoria contemporânea. As falas de cineastas como a de Nadia Cherabi Ladib ao dizer que “é difícil responder para além do fato de que em meu coração eu acredite que um cinema africano exista. Eu quero que ele exista”¹¹ parecem cada vez mais utópicas

¹¹ Trecho da entrevista da realizadora argelina Nadia Cherabi Labidi, retirada do documentário *African Film – Filmmakers in conversation*, 2010, direção: Manthia Diawara

nos dias de hoje, com a diversificação do que se entende por cinema na África. No período logo após as independências, a formação de projetos estéticos bastante semelhantes refletiu aspectos culturais e históricos que praticamente toda a África então vivenciava, porém com o passar dos anos não parece fazer mais sentido aproximar cinematografias tão diversas como a nigeriana, a egípcia ou a senegalesa enquadrando-as em uma condição. Assim, a grande maioria dos cineastas africanos rejeita o termo “cinema africano” por pensar que isto encorajaria uma estigmatização e homogeneização das diversas cinematografias do continente. Nunca houve, por exemplo, um projeto que reunisse todas as cinematografias africanas na formulação de mesmas respostas artísticas. Apesar de conferências e manifestos como os feitos em 1975 em Argel, na Argélia e 1982 em Niamey, no Níger, terem criado um inicial comprometimento sociopolítico relativo ao filme africano, essa integração sempre esteve mais restrita a um conjunto específico de países, não englobando a totalidade dos Estados africanos.

A existência desses encontros (Argel e Niamey) e de movimentos pan-africanos como a Federação Pan-Africana dos Cineastas (FEPACI) deve ser levadas em conta como um esforço comum por *políticas* para o cinema, mas não por *projetos estéticos*. Aderir simplesmente à crença de uma África fixa e única pode causar “um desserviço, no que efetivamente tem continuado a fazer exatamente o que o mundo ocidental fez por muito tempo – silenciar a diversidade da África.” (THACKWAY, 2003, p.44) O único reconhecimento atual em relação a uma unidade africana é a conexão entre seus cineastas. A grande maioria deles se identifica com o termo *diretor africano*, mas não reconhecem que exista um *cinema africano*, pois se opõe a estereótipos e ao desenvolvimento de um mercado de nicho que o termo carregaria consigo.

É preciso, portanto, cuidado ao utilizar-se dessa noção, procurando-se acima de tudo adequar a abordagem a cada caso. Em busca do pragmatismo, no capítulo anterior, por exemplo, o período colonial na África foi analisado de maneira geral, sem que com isso fossem apagados detalhes importantes. No entanto, defendemos a ideia de se estabelecer a partir de agora a busca por características comuns a regiões e cineastas para um melhor aprofundamento de futuras questões.

Os novos estudos frequentemente recaem sobre países com características bastante singulares como o Egito e a Nigéria ou ainda regiões que possuem semelhanças políticas ou culturais como a África Lusófona, Anglófona ou Francófona. Entretanto, é importante notar como essas três últimas divisões tomam como base a herança do colonizador. O agrupamento de países africanos a partir da “língua oficial” imposta pelos europeus, em certo sentido

reafirma a identificação da África com o seu passado colonial, reforçando uma subordinação neocolonial. Além disso, esses termos simplificam e distorcem a complexidade linguística da África, que possui milhares de línguas nativas, faladas pela maior parte da população. Mesmo assim é quase impossível fugir totalmente dessas categorias: são elas que, infelizmente, ainda definem os estudos de cinema sobre a África atualmente ao redor do mundo.

Como uma das finalidades maiores desse trabalho é analisar a obra de Ousmane Sembène, cineasta do Senegal, optamos por focar a partir desse momento a região conhecida como África Subsaariana Ocidental Francófona, que reúne “duas colônias gigantes da África ocidental francesa e África equatorial francesa” (ARMES, 2006, p.36). Essa região é atualmente composta por quatorze países: Benin (antigo Daomé), Costa do Marfim, Guiné, Senegal, Mali, Mauritânia, Níger, Burquina Fasso (antigo Alto Volta), Chade, República Centro-Africana, Gabão, Togo e Camarões. Com exceção dos dois últimos, que eram colônias alemãs que se tornaram em protetorado francês após a Primeira Guerra Mundial, todas as outras nações foram colônias da França desde o século XIX.

Essa divisão feita por Roy Armes, apesar de questionável¹², é a que talvez melhor reúna elementos para uma abordagem simples e clara, na medida em que outros autores, ao optarem por tratar o cinema da África Francófona como um todo, incluem países da região do Magrebe (Argélia, Marrocos e Tunísia) ou Madagascar, que apesar de estarem sob a influência da mesma política francesa possuem traços culturais e históricos bem diversos das áreas central e ocidental da África. Esses quatorze países citados por Armes, portanto, formam um grupo com fortes semelhanças políticas, históricas e culturais, mais do que apenas uma ligação em relação à colonização francesa.

Para Melissa Thackway, que faz uso do mesmo termo, apesar de esses cinemas serem referidos como francófonos, em virtude da descendência nacional ou geográfica dos diretores, poucos são os filmes realmente falados em língua francesa. Segundo ela, as referências à África Francófona são mais pertinentes por razões socioculturais, refletindo uma real ligação nessa região a partir de traços linguísticos e culturais comuns (esses grupos étnicos, por exemplo, pertenceram aos mesmos impérios no passado e estão conectados por alianças e rotas de comércio), além do legado da colonização francesa (herança das estruturas políticas e

¹² O termo África Subsaariana Ocidental Francófona é questionável porque ‘francófono’ abarcaria as nações que adotam o francês como a língua ou uma das línguas oficiais. Nesse sentido, poderia dar margem à incorporação no grupo das ex-colônias belgas. Roy Armes, no entanto, coloca nesse grupo apenas as ex-colônias da França. Apesar dessa ressalva, deixando claro o recorte geográfico que ele utiliza e seu motivo, passamos aqui também a utilizar o mesmo conceito, presente igualmente em autores como Manthia Diawara e Melissa Thackway apenas com sutis diferenças.

econômicas) e a continuidade dos laços (neo-coloniais) com a mesma. (THACKWAY, 2003, p.2)

Tendo em mente tanto as similaridades quanto as particularidades dessa enorme região – são 7,7 milhões de quilômetros quadrados e mais de 110 milhões de habitantes – iremos agora abordar as políticas pós-coloniais e suas consequências, bem como alguns pontos temáticos e formais em comum dessas cinematografias.

2.3 As Políticas Francesas e suas consequências

O cinema da África Francófona existe por causa da França, e também não existe por causa da França.

Férid Boughedir
(BOUGHEDIR, 1982, p.31)

Inegavelmente, grande parte do cinema franco-africano só foi e é possível graças à ajuda estrangeira. Após as independências no início dos anos 1960, as nações mais avançadas tecnologicamente doaram equipamentos aos recém-independentes Estados africanos. União Soviética, Estados Unidos e Alemanha Ocidental foram alguns dos países que ofereceram grande maquinaria e laboratórios para a África desejando uma aproximação econômica e cultural, mas nada que se comparasse aos incentivos provenientes da ex-Metrópole, a França.

Essa mudança na política cinematográfica francesa em relação as suas ex-colônias é consequência da pressão feita pela primeira geração de estudantes africanos que estudou cinema na Europa e, também de importantes nomes do cinema francês como Jean Rouch e Georges Sadoul (DIAWARA, 1992, p.24). É fato notório, porém, que o que mais interessou realmente ao governo francês foi a manutenção de sua influência política, econômica e cultural e do seu papel como um dos principais líderes mundiais. Ao contrário de Inglaterra, Portugal e outros Estados europeus que preferiram uma política inicial de afastamento no período pós-colonial, a França priorizou políticas que enfatizassem a ligação construída com suas ex-colônias. Assim, a assimilação da ideologia francófona foi estimulada por meio de órgãos como o Ministério da Cooperação, que preservava o predomínio francês nos âmbitos cultural, linguístico e econômico. Criado em 1961 pelo governo De Gaulle, o Ministério da Cooperação francês estimulou o despertar do cinema africano em duas frentes. A primeira foi iniciada no mesmo ano com a criação do *Consortium Audiovisuel International* (CAI), que basicamente produzia cinejornais, documentários educativos e outros projetos

voltados para as ex-colônias. Já a segunda foi inaugurada em 1963, quando o apoio passou a ser mais direto com a criação do *Bureau du Cinéma*, órgão que assistia financeiramente e tecnicamente os realizadores africanos.

Ao entender a importância do cinema frente a uma população majoritariamente iletrada, a França inicialmente pediu que os quatro maiores produtores de notícias franceses (*Les Actualités Françaises*, *Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* e *Pathé-Magazines*) subsidiassem uma quinta produtora na África. Nascia desse esforço o *Consortium Audiovisuel International* (CAI). A criação do CAI levou ao estabelecimento de bases de produção em algumas capitais das ex-colônias, mas, no entanto, os técnicos e realizadores, assim como os serviços de laboratório continuaram majoritariamente vinculados aos franceses e a Paris. Por sua vez, os poucos realizadores africanos vinculados ao CAI frustraram-se com a tentativa de produção dentro desse sistema, pois não tinham nenhum controle sobre a pós-produção: até mesmo as mesas de corte e edição ficavam na França. Outro grande obstáculo foi a mentalidade dos governos africanos em contratar sistematicamente diretores estrangeiros para dirigir os mais importantes projetos, como documentários, com a esperança de que fossem sucessos de público pelos simples fato de serem feitos por cineastas mais experientes e com certa carreira¹³.

Dois anos depois da criação do CAI, o Ministério da Cooperação criou o *Bureau du Cinéma*, órgão mais importante no que diz respeito à produção independente africana. O *Bureau* foi inicialmente comandado por Jean-René Debrix, importante figura que acreditava na contribuição do cinema africano para restaurar a poesia e a mágica no cinema, as quais ele considerava perdidas no cinema ocidental (DIAWARA, 1992, p.26) Os incentivos dados aos realizadores africanos funcionavam de duas maneiras diferentes. A primeira era quando o Ministério agia como espécie de produtor do filme, provendo ao diretor africano os meios financeiros e técnicos, assim como parte da equipe. A segunda se dava a partir de pagamento pelos direitos de distribuição de um filme já finalizado. Apesar de o segundo caminho ser mais seguro e, portanto, mais requisitado pelo próprio *Bureau*, poucos diretores realmente tinham os meios necessários para bancar a produção de modo independente.

Ainda assim, nos primeiros doze anos de funcionamento, o *Bureau* esteve envolvido em 125 dos 185 longas e curtas-metragens realizados na África Francófona (ARMES, 2006, p.54), tornando esta o mais prolífico centro do cinema negro africano, responsável pelo

¹³ Claude Vermorel, diretor francês, foi contratado pelo governo da Costa do Marfim para realizar *Yao* (1986), enquanto o presidente do Gabão convidou Serge Gainsbourg para a direção de *Équateur* com orçamento de 200 milhões de francos franceses. (DIAWARA, 1992, p.56) *Équater* foi exibido no Festival de Cannes em 1983, fora da competição.

incentivo a cerca de oitenta por cento de todos os filmes de toda a África Subsaariana até 1975. (WATKINS, 1993, p.29) No entanto, o *Bureau du Cinéma* possuía diversas limitações técnicas e financeiras e se viu em certo momento dividido entre duras críticas de duas frentes opostas: de um lado, por parte dos realizadores africanos, do outro, por parte dos dirigentes comerciais. Enquanto os primeiros repreendiam a distribuição não comercial de seus filmes e pediam melhores condições técnicas e financeiras, setores políticos repudiavam o apoio do órgão a certos filmes, considerado por eles “críticos ou prejudiciais a autoridades governamentais” (Ibidem, p.31) A morte de Débrix em 1978 e a pressão exercida pelos governos africanos insatisfeitos com filmes mais políticos e engajados com a luta popular, levou o governo centro-direitista francês de Valéry Giscard d’Estaing a encerrar em 1979 as atividades do *Bureau du Cinéma*. Filmes como *Finye*, do malinês Souleymane Cissé foram afetados e tiveram suas produções interrompidas e só retomadas alguns anos depois, com o início do governo socialista de François Mitterand, em 1981.

O governo Mitterand retomou os incentivos ao cinema africano e aos diretores mais vanguardistas e declaradamente esquerdistas, ao mesmo tempo em que procurava estabelecer critérios mais justos e descentralizados em relação a um único órgão. De acordo com os novos administradores, o governo anterior de Giscard e seu Ministério da Cooperação não desenvolveram corretamente o apoio ao cinema na África, pois só apoiaram alguns cineastas escolhidos arbitrariamente e sem integrar produção, distribuição e exibição. Assim, a nova política foi proposta baseada na passagem do apoio técnico e financeiro a uma organização interafricana, a OCAM (*Organisation Commune Africaine et Mauritienne*). Segundo Manthia Diawara, “uma indústria cinematográfica interafricana era considerada mais realista do que uma nacional porque dava aos realizadores um largo espectro da orientação cultural e uma melhor chance de recuperar os custos de produção de seus filmes” (DIAWARA, 1992, p.29) A promoção dos filmes era um compromisso do Ministério da Cooperação e por esse motivo, nessa época, diversos filmes africanos foram exibidos nos cinemas e na televisão francesa. O anteriormente citado *Finye* foi o primeiro filme a se beneficiar da política de promoção, ao ganhar dez milhões de francos para sua divulgação, o que o levou a permanecer seis meses em cartaz na França e a competir no Festival de Cannes de 1982. O governo Mitterand também procurou descentralizar o poder, que anteriormente estava nas mãos de um ou dois órgãos e, para tanto, incentivou diversas iniciativas no próprio continente africano, como escolas de cinema (INAFEC: a escola de cinema de Ouagadougou), centros de produção (CIPROFILM) e de distribuição (CIDC: Consórcio Interafricano de distribuição cinematográfica), além de

arquivos e cinematecas (*Cinémathèque Afrique*)¹⁴.

A descentralização passou a ser regra até hoje de praticamente todos os governos franceses posteriores à Mitterrand. A partir da década de 1980, a França passou a estimular fundos que promovem e financiam o cinema não somente da África, mas também da Ásia, América Latina, Oriente Médio e Europa Oriental. Atualmente podem ser citados o *Fonds Sud* (criado em 1984 e que nos seus primeiros vinte anos já deu suporte financeiro a 322 filmes ao redor do mundo; cf. ARMES, 2006, p.56), *Fonds Images Afrique* e outros tantos controlados por órgãos como o CNC (*Centre National du Cinéma et de l'image Animée*), o *Institut Français*, o Ministério da Cooperação e a Agência Intergovernamental da Francofonia¹⁵. Outras diversas fontes de apoio à produção, divulgação e distribuição existem na França e em toda a Europa, como as fundações e fundos privados e os canais de televisão¹⁶. Todo esse cenário nos leva a ver quase sempre nos créditos dos filmes africanos produtoras de diferentes países e inúmeros órgãos de financiamento.

O pequeno panorama exposto acima revela o maciço investimento francês (e europeu) nos cinemas da África e os interesses envolvidos nessa troca unidirecional. Mesmo que o surgimento de vários cineastas africanos não fosse possível sem a ajuda francesa encabeçada pelo seu Ministério da Cooperação e do Exterior, isso trouxe consequências que ligam esse apoio a uma política neocolonial¹⁷, ou seja, a continuação da dependência econômica, política e cultural desses países em relação à França, ainda que não caracterizada por uma dominação forçada. Até hoje, apesar dos diversos tipos de subsídios, a estrutura básica de financiamento permanece basicamente a mesma, o que coloca os franceses como os maiores financiadores

¹⁴ Todos os órgãos citados estão extintos atualmente. Eles surgiram em Burquina Fasso, em decorrência dos esforços da FEPACI e dos governos franceses. Pela quantidade de órgãos envolvidos na tentativa de uma expansão industrial cinematográfica nos anos 1970 e 1980, assim como uma maior produção e exposição dos filmes africanos internacionalmente, alguns teóricos chamam esse período de *Era de Ouro do Cinema Africano*. Logo depois, nos final dos anos 1980 e início dos anos 1990, vários desses órgãos deixaram de existir, resultando num período de grande desilusão. A atual cinemateca mais importante da região, chamada *Cinémathèque Africaine* só surgiu em 1995 também em Burquina Fasso.

¹⁵ Um pouco sobre o sistema de apoio francês ao cinema de outros países pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico em Português: <http://www.cinefrance.com.br/nafranca/sistemasapoio/cinemasdomundo>

¹⁶ Não é só a França que possui atualmente um largo e amplo sistema de financiamento ao cinema ao redor da África. Em todo o mundo, países como Canadá, Países Baixos, Alemanha, Bélgica e Suíça vêm fortemente apoiando o cinema e realizando coproduções com a África. São importantes exemplos entidades como *Hubert Bals Fund*, da Holanda e a *Montecinemaverita* e *Stanley Thomas Johnson*, ambas da Suíça.

¹⁷ A distribuição e a exibição na África Francófona, assim como a produção, também são extremamente subordinadas às companhias estrangeiras. Mesmo com graves críticas de cineastas africanos, as diversas tentativas de nacionalização dos cinemas e a criação de importantes distribuidoras africanas como a já citada CIDC ou a SÍDEC (fundada pelo governo senegalês em 1973, mas que encerrou suas atividades em 2000), os grandes distribuidores e exibidores europeus e norte-americanos ameaçaram o não abastecimento dos cinemas africanos barrando as políticas nacionais africanas. Atualmente, a exibição de filmes africanos continua prejudicada e os filmes africanos pouco vistos. Para uma maior compreensão da situação até 1992 ler o artigo *"Distribution and Exhibition in Francophone Africa"* de Manthia Diawara. Já a situação atual pode ser encontrada em revistas como *Cahiers du Cinéma*, *African Screens* e diversas outras.

do cinema africano. Portanto, a noção da “diversidade cultural transformada em dogma pela França e pela União Europeia, e em conceito vital pela Unesco” (BAMBA, 2005, p.18), que em parte foi justificativa para essa manutenção da dominação dos países mais desenvolvidos, causou uma situação onde os filmes, como diz, Michel Frodon, são filmados “no sul para o norte e com o dinheiro do norte” (FRODON apud BAMBA, 2008 p.219), ou seja, no fundo são produções que buscam agradar crítica e público estrangeiros, principalmente europeu, mais do que efetivamente agradar os próprios africanos. Por essa razão, grande parte da produção realizada com financiamento externo é chamada de “filmes de embaixada”¹⁸ e mesmo “*cinéma haute couture*”¹⁹ (cinema de alta-costura).

Um importante levantamento do historiador Roy Armes, o faz concluir que “qualquer filme africano que obtém financiamento precisa atender a várias necessidades e interesses estrangeiros divergentes”. Entre essas necessidades a mais crucial é que é necessário um roteiro completo de produção em uma língua europeia (normalmente o francês) a ser apresentado aos financiadores europeus. Era também, até bem recentemente, era aconselhável montar uma base de produção em Paris. Armes conclui que “o perigo desses procedimentos é que o resultado é uma espécie de cinema de autor internacionalizado, no qual o papel fundamental que o cinema pode desempenhar na afirmação da identidade africana é posto em dúvida, ou no mínimo, neutralizado” (ARMES, 2006, p.57). De maneira geral, as críticas sempre partiram principalmente de dentro da própria África. Desde o início, realizadores africanos reclamam sobre as condições francesas de apoio a esse cinema. Eles acusaram, por exemplo, Débrix, o primeiro diretor do *Bureau du Cinéma*, de ter imposto sua própria visão estética de África na hora de julgar e então apoiar os filmes, prática que como vimos, está presente ainda hoje. Historiadores e pesquisadores também deixaram clara a existência de uma política de facilitação de distribuição dos filmes franceses na África:

[Férid] Boughedir vê a ajuda da França aos realizadores africanos como uma maneira indireta de proteger o monopólio dos distribuidores franceses. Ao apoiar diretores na África, eles impedem a reação contrária à tomada de mercado pelos estrangeiros. Deve-se entender que a ajuda do Ministério da Cooperação é garantia de que os realizadores não vão se preocupar com um mercado onde seria necessário recuperar os custos dos filmes. (DIAWARA, 1992, p.31).

As denúncias também incluem o pouco incentivo aos projetos mais audaciosos ou

¹⁸ Expressão usada pelos realizadores nigerianos Bond Emeruwa e Mahmood Ali-Balogun ao comparar o cinema feito em Nollywood com o cinema afro-francófono em debate realizado na mostra ‘Nollywood- o caso do cinema nigeriano’ na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, em novembro de 2012.

¹⁹ Expressão usada pelo diretor congolês Balufu Bakupa-Kanyinda, de acordo com Manthia Diawara (DIAWARA, 2011, p. 82)

críticos aos governos europeus ou africanos e também a forte competição entre os Estados-nações na África, que disputam investimentos e apropriam-se de seus filmes de maior destaque internacional como bandeira e monopólio nacional²⁰. Além disso, “as somas reais envolvidas são irrisórias no contexto dos orçamentos totais dos ministérios envolvidos – o Ministério da Cultura francês recebe cerca de 1% das receitas totais do governo francês” (MILLET apud ARMES, 2007, p.171).

O que resta ao cinema afro-francófono então? Ao depender do incentivo e da aprovação externa, os filmes passam a se adequar ao gosto principalmente da crítica eurocêntrica, que tem primeiro contato com tais produções em festivais de cinema. Como se sabe, os festivais, principalmente os europeus, têm diretrizes bem claras para as suas programações e de maneira geral incentivam o “cinema de arte” ou de “autor”.

O peso dos festivais no percurso de um filme africano é hoje objeto das mesmas críticas feitas ao desvirtuamento das cinematografias, provocado pela ajuda financeira da cooperação internacional. Férid Boughedir atribui os problemas estéticos do cinema africano contemporâneo àquilo que chama de “festivalidade”, isto é, a atitude que leva os cineastas africanos a formatar seus filmes de acordo com as normas e as expectativas do público dos festivais (o seu único público) (BAMBA, 2007, p.82)

Os cinemas africanos para grande parte do mundo se tornam, assim, quase um subgênero. A incompreensão da pluralidade africana faz com que haja um mercado de nicho, impedindo a popularização destes filmes. Na verdade, público e crítica procuram um filme proveniente de qualquer país da África (ou que se passe nela) como se aguardassem ver uma realidade pré-concebida do continente e de seus habitantes. Talvez esse seja o principal desafio de seus cineastas atualmente: superar a dependência e o preconceito envolvidos nas trocas culturais. A luta por políticas nacionais e pan-africanas, como será vista a seguir, foi pouco eficiente e, infelizmente, desde o seu início na década de 1960 até os dias de hoje esse modo de produção dependente da França (e da Europa) permanece sem grandes alterações.

À exceção de Ousmane Sembène, poucos cineastas conseguiram realizar produções

²⁰ Um único caso que exemplifica essas duas situações é a comparação entre os filmes *Yeelen*, do cineasta do Mali, Souleymane Cissé e *Camp de Thiaroye*, de Ousmane Sembène.

Yeelen, de 1987, que recebeu recursos técnicos diretos da França, apresenta “uma África atemporal, misteriosa e assombrada” (BOUGHEDIR, 2007, p.53) e venceu o prêmio do Júri no Festival de Cannes se tornando um sucesso comercial na França, enquanto *Camp de Thiaroye*, uma crítica feroz as atrocidades cometidas pelo exército colonial francês, coprodução entre Senegal, Argélia e Tunísia que não envolveu dinheiro ou técnicos europeus, não foi aceito no Festival de Cannes e nunca foi lançado comercialmente na França, mesmo após vencer o prêmio do Júri em Veneza, em 1988. Isso mostra o interesse francês em filmes com propostas de uma África escapista e exótica (clara herança ainda dos filmes coloniais) e a recusa em apoiar projetos mais críticos aos seus governos, mesmo que passado muito tempo. Além disso, após vencer o prêmio em Cannes, *Yeelen* e seu diretor Souleymane Cissé foram ovacionados por toda a população e governo do Mali e incorporados ao imaginário de identidade nacional desta em oposição aos seus países vizinhos.

independentes ou com capital de seu país ou de países vizinhos. Essa certamente seria uma solução para os problemas vistos, mas dependeria de uma grande mudança na política cinematográfica da África. Ademais, ensaia-se também entre os realizadores africanos alternativas como, por exemplo, a produção em vídeo e em digital, seguindo um pouco o modo de produção nigeriano. O barateamento das produções os livra da dependência financeira externa e das expectativas que esta suscita. Mesmo que esse tipo de produção em massa e altamente comercial seja em grande parte desprezada pelo restante do mundo, parece ser uma das soluções para o surgimento de cinemas africanos mais genuínos.

2.4 As Políticas Nacionais e Pan-Africanas

A produção cinematográfica da África Subsaariana Ocidental Francófona, embora bastante irrisória se comparada ao quadro mundial, possui quantidade superior quando comparada às outras regiões da África Subsaariana. Isso é resultado principalmente da relação com a França, mas também das tentativas de construção de uma indústria cinematográfica em escala nacional e pan-africana. A época mais próspera desse cinema, os anos 1970 e 1980, é fruto direto dessas políticas. Mesmo que atualmente, muitas delas tenham sido interrompidas, o estudo das políticas nacionais e pan-africanas pode ajudar a entender que tipo de estrutura é possivelmente a mais adequada à África. Manthia Diawara separa a evolução desses cinemas em duas linhas diferentes. A primeira é a linha dos países em regime econômico liberal, na qual a maioria das ex-colônias se encontra. Para estes, a nacionalização da produção é vista como uma repressão à livre iniciativa e ao fluxo natural da economia. Ainda assim, nessa linha há alguns Estados que esporadicamente investem em cinema. Em países como Senegal, Camarões e Níger, por exemplo, a presença de governos que facilitam a produção e os cineastas com subsídios é um incentivo fundamental, enquanto na Costa do Marfim, Gabão, Níger e Congo, a produção também é muitas vezes também incentivada pela televisão nacional. O segundo grupo incluiria Mali, Burquina Fasso e Guiné, que bastante cedo fizeram tentativas para nacionalizar produção, distribuição e exibição e criar um verdadeiro cinema nacional integrado e forte. (DIAWARA, 1992, pp. 56-57). Logo, não é por acaso que os países citados anteriormente são os mais prolíferos em termos de produção. Dos quatorze países da macrorregião francófona subsaariana, os seis primeiros em total de filmes até 2004 são: Senegal (47 filmes), Burquina Fasso (40), Camarões (31), Costa do Marfim (26), Mali (25) e Guiné (14). (ARMES, 2006, p.45)

As políticas nacionais, da forma geral, se caracterizaram pela criação de órgãos de incentivo à produção, bem como a nacionalização de distribuidores e exibidores. A exposição individual dessas políticas nacionais é encontrada em bons artigos e livros²¹, mas neste trabalho, não cabe o estudo de cada caso, mas sim o entendimento de que houve tentativas em busca do fortalecimento de indústrias nacionais em vários países francófonos africanos, mas que posteriormente foram, porém, majoritariamente abandonadas, e hoje existem de forma tímida em apenas alguns Estados²².

Em geral, as políticas nacionais traçadas desaparecem em poucas décadas em decorrência de diversos fatores, entre os quais Diawara cita as quatro principais: 1) filmes requerem gastos consideráveis que os fundos governamentais preferem gastar com outras prioridades; 2) a distribuição e a exibição nunca foram bem organizadas na maioria dos países, fazendo com o que os custos totais de produção aumentassem para o governo ou produtoras; 3) muitos equipamentos eram antigos e obsoletos, e mesmo nos países com melhores condições técnicas, estes não foram mantidos em boas condições ou utilizados em toda sua capacidade; 4) os governos procuraram controlar o conteúdo dos filmes restringindo a criatividade dos realizadores, que, além disso, eram acusados de produzirem filmes sem retorno financeiros, causando uma relação conturbada entre órgãos governamentais, cineastas e produtores. (DIAWARA, 1992, pp.76-83)

A ideia de um maior apoio à produção cinematográfica africana também pode ser vislumbrada no movimento pan-africano. O pan-africanismo, ideologia de identidade étnica, acredita que a união dos povos do continente africano na luta contra o preconceito racial e os problemas sociais é o melhor meio para combatê-los. Seu renascimento²³ na África é efeito direto da interação com os europeus ainda na Era Colonial e também difundido no cinema ou para além dele, não somente na África Subsaariana Ocidental Francófona, mas em todo o

²¹ Para um aprofundamento nas políticas cinematográficas de cada país africano francófono indicamos o artigo “O cinema africano ao norte e ao sul do Saara” de Roy Armes e o livro “*African Cinema - Politics & Culture*” de Manthia Diawara. Mais informações sobre ambos os textos podem ser encontradas na presente bibliografia.

²² Uma exceção é Burquina Fasso, país que desde muito cedo promoveu sucessivos esforços para viabilizar seu cinema nacional. Em 1970, por exemplo, o governo nacionalizou todo o setor cinematográfico, inclusive as salas de cinema em um esforço pela melhoria das condições destas. A SECMA e COMACICO, as duas principais empresas (ambas da França) que controlavam cerca de 80% do mercado distribuidor da África Francófona reagiram cortando o suprimento de filmes por vários meses. Um acordo final possibilitou as empresas manter seu monopólio na distribuição enquanto o governo ficou com a exibição. O governo de Burquina Fasso, no entanto, no mesmo ano resolveu criar sua própria empresa de distribuição (atualmente SONACIB) e outros órgãos, que com a ajuda do Estado (há isenção de impostos para filmes africanos e cobrança sobre filmes estrangeiros) e da iniciativa privada faz desse país um dos mais eficientes em estrutura cinematográfica de toda África Ocidental.

²³ Na verdade, o pan-africanismo não foi um movimento surgido na África, mas sim na América e pelos afro-descendentes que lutavam contra o racismo e a segregação, ainda no século XIX.

continente. O conceito se manifestou no campo cinematográfico de duas formas principais. A primeira, relativa ao corpo fílmico, determinou o surgimento de temas, traços e signos comuns a vários filmes, originados de tradições pertencentes a diversos grupos étnicos africanos. A mais importante é a tradição oral – o que será abordado posteriormente. A segunda, extra-fílmica, diz questão à criação de festivais e grupos de cineastas preocupados em estabelecer ligações e fortalecer as políticas culturais na África como um todo.

O Festival Mundial de Arte Negra, o primeiro dedicado à arte negra na África, ocorreu em 1966 em Dakar sendo elaborado e proposto pelos principais pensadores anti-colonialistas da época e a favor de ideias como a afirmação da negritude e o pan-africanismo. Esse festival tinha como objetivo principal promover a arte negra de uma maneira geral e em seu catálogo de atrações encontrava-se dança, música, artes plásticas, cinema, fotografia, escultura e etc. “Nesse primeiro encontro cultural em solo africano, o objetivo era reunir artistas negros ou de origem africana com aqueles que vivem no restante do mundo, a fim de permitir uma confrontação e um retorno às fontes e afirmar a unidade da arte negra na sua diversidade.” (BAMBA, 2007, pp.88-89). Um trecho do texto de abertura, do poeta, ensaísta e estadista senegalês Leopold Sédar Senghor confirma o projeto de união africana:

Invadida no passado, colonizada, explorada, a mesma África emerge lentamente das suas ruínas. Com a mesma dignidade escultural de suas máscaras, ela está organizando a união de todas as diferentes culturas fundadas no seu espírito, na sua riqueza imarcescível.

Esse festival não é um antiquário vazio. É uma articulada demonstração do nosso mais profundo pensamento, de nossa mais genuína cultura. Seja qual for o Deus ou língua a quem pertençam. As nações são convidadas ao colóquio de Dakar, para preencher as lacunas, para limpar os mal-entendidos, para resolver as diferenças. Participando em todos os tempos na construção de uma civilização universal e unida, a África reunida oferece ao mundo que espera não uma tatuagem gigantesca, mas o sentido de sua criação artística. (SENGHOR, 1966, p.6)

Nesse Festival, a categoria *Grand Prix du Cinéma*, premiou filmes em diversas categorias, do curta ao longa-metragem, tornando-se a primeira grande exibição pública de filmes africanos, reconhecendo a importância da “sétima arte” para a cultura e inclusive, depositando nesta grande crédito no que diz respeito à divulgação das teorias nacionalistas. Sejam estas as mais tolerantes procurando estabelecer uma comunicação entre a cultural local e culturas estrangeiras, num “universalismo das civilizações” ou as mais radicais que proclamavam a manutenção da genuína cultura africana, que deveria se isolar, evitando assim mais ainda a contaminação e dominação estrangeiras.

Outro grande passo em coadunar esses cineastas foi a criação do Festival Pan-Africano de Cinema e da Televisão (FESPACO). A primeira edição em 1969 contava com apenas cinco

países da África e dois países europeus, mas progressivamente o número aumentou com o sucesso do evento, chegando à edição mais recente a atingir a marca de 35 países²⁴ competindo pelo *Étalon de Yennenga* (o prêmio máximo). Esse festival que ocorre de dois em dois anos, em Burquina Fasso, é ainda hoje a principal vitrine dos realizadores para divulgarem e conseguirem distribuidores para seus filmes, além de um fundamental espaço de debate promovendo o encontro entre cineastas, produtores, críticos e público. Mahomed Bamba relata que

os organizadores concebem-no como uma grande missa para celebrar todos os cinemas e a imagem da África e da diáspora negra. É no próprio prêmio do Fespaco que muitos reconhecem claramente as ambições pan-africanistas do maior festival dedicado ao cinema negro-africano em solo africano. (BAMBA, 2007, p.90)

Além do Festival Mundial de Arte Negra e da FESPACO, outros eventos foram essenciais no período pós-independência, como as Jornadas Cinematográficas de Cartagena (1966) e a Semana do Cinema Africano (1969). Esses dois últimos encontros foram coordenadas pelo chamado *Groupe Africain du Cinéma*, criado em 1952 por Paulin Soumanou Vieyra e outros jovens cineastas. O Grupo Africano de Cinema tornou-se “uma entidade jurídica a partir de 1969 com a criação da Federação Pan-Africana dos Cineastas (FEPACI) (...) que inclui tanto os cineastas da África negra quanto os do Magrebe” (BAMBA, 2005, p.94). O foco da FEPACI está em promover a indústria cinematográfica africana em termos de produção, distribuição e exibição. A Federação tem ainda importante espaço na agenda dos cineastas africanos atualmente e em seu site oficial, lê-se:

O propósito da FEPACI é ajudar na formação e manutenção do setor audiovisual com o objetivo de catapultá-lo em uma poderosa economia cultural onde exista capacidade para criar e aprofundar a compreensão e apreciação do propósito da África e de ser africano. A FEPACI encoraja o controle do imaginário africano, a preservação do seu patrimônio, sua história comum, sua memória, suas diversas culturas e línguas indígenas, promovendo suas expressões e criações artísticas contemporâneas.²⁵

A FEPACI é talvez o órgão mais significativo e fundamental em assuntos como o abrandamento da censura, o treinamento de técnicos e a implementação das políticas nacionais em vários Estados africanos desde os anos 1970 e até hoje vem lutando pelo envolvimento governamental no fortalecimento da sétima arte. Como movimento de união, o

²⁴ De acordo com matéria no endereço eletrônico <http://en.gabonews.com/entertainment/items/fespaco-2013-campaign-launched-in-libreville.html> a 23ª edição do FESPACO, em 2013, contou com 101 filmes representando 35 países.

²⁵ Retirado do site da Federação Africana de Crítica Cinematográfica (FACC) no endereço eletrônico <http://www.africine.org/?menu=fichedist&no=2086>. Mais sobre a FEPACI pode ser lido no site oficial <http://www.fepaci-film.org>.

pan-africanismo gerou esforços que, aliados às políticas nacionais, proporcionam a vários realizadores africanos a busca por melhores condições de produção, exibição e distribuição. As coproduções e o surgimento de festivais no continente igualmente ditam uma configuração que – atualmente incluindo a diáspora negra – tendem a beneficiar a África em frente à dominação estrangeira ainda feroz no campo cultural.

2.5 A África em números: dura realidade

Compreendemos pelos últimos dois tópicos um pouco mais do modo de produção cinematográfica nessa macro região da África. Em tantos anos, porém, a situação das cinematografias franco-africanas pouco mudou. Desde o início até hoje, essa produção continua sendo mais divulgada em festivais do que nas salas de cinema ou lares africanos. Os filmes têm dificuldade principalmente em concorrer com as produções baratas vindo de toda a parte do mundo. Essa dificuldade é claramente percebida desde o início ao redor de todo o mundo. Aqui no Brasil, por exemplo, no artigo *Situação do cinema africano* publicado na revista Filme Cultura em 1973, já se falava nas difíceis condições de produção, distribuição e exibição na África. O diplomata brasileiro Raimundo Souza Dantas, por intermédio de depoimentos colhidos nos festivais africanos diz que

Todos quantos se manifestam nos referidos certames mostram-se unânimes quanto à importância de formar um mercado, porém acrescentam que, mais ainda, é poder contar com instrumentos para controlá-lo. Precisam, cada vez mais, multiplicar as mostras, considerando os festivais de grande utilidade, mas também de quem os ajude a vender os seus filmes dentro e fora da África. (...) A sua grande meta, pois, é assegurar um controle, sem o qual serão afogados pelo mar dos interesses euro-americanos, que despeja anualmente na África mais de mil fitas (DANTAS, 1973, p.53)

Chegando aos dias de hoje, já vimos anteriormente que pouca coisa mudou, mas como é efetivamente o acesso da população, qual é o número de filmes realizados e o de diretores existentes? Esses e outros questionamentos serão expostos a seguir no intuito de um reforço na compreensão das circunstâncias desse cinema.

Em seu livro *African Filmmaking - North and South of the Sahara*, Roy Armes monta uma tabela (ARMES, 2006, p. 59) onde relaciona toda a produção da África Ocidental Subsaariana Francófona. Essa lista reúne todos os longas-metragens de ficção e alguns documentários que tiveram êxito em público e crítica (além de alguns trabalhos que são mais curtos que o longa-metragem convencional, mas igualmente importantes). Reproduzimos a seguir essa tabela, que possui dados até 2004 e não inclui as obras filmadas ou distribuídas em vídeo:

País	População*	Cineastas	Filmes	Primeiro longa
Benin	6,0	5	9	1974
Burquina Fasso	10,6	20	40	1971
Camarões	14,3	13	31	1975
República Centro-Africana	3,5	1	1	2003
Chade	7,5	2	3	1999
Congo	2,8	4	5	1973
Gabão	1,3	6	9	1971
Guiné	7,1	7	14	1966
Costa do Marfim	14,5	13	26	1969
Mali	10,9	11	25	1975
Mauritânia	2,5	2	9	1971
Níger	10,4	5	12	1972
Senegal	9,2	21	47	1964
Togo	4,5	1	1	1992

*Em milhões de habitantes

Entre 1964 e 2004, ou seja, em um intervalo de cinquenta anos, foram produzidos 232 filmes por 111 cineastas, o que “dá uma média de apenas dois filmes por cineasta” (ARMES, 2006, p.60). Considerando toda a região foram somente cerca de 6 filmes por ano, divididos entre 14 Estados, com uma população de mais de 105 milhões. De todos esses 232 filmes,

48% foram filmes de estreia e mais da metade de todos os cineastas afro-francófonos nunca concluíram seu segundo longa-metragem. Os cineastas que conseguem realizar mais de um filme têm ainda que lidar com dificuldades que resultam em intervalos entre os filmes de em aproximadamente vinte anos.

Lacunas similares às das carreiras individuais ocorrem nas produções “nacionais” dos Estados subsaarianos. Não houve filmes entre 1985 e 1999 em Benin, entre 1982 e 1995 no Congo ou entre 1978 e 1999 no Gabão. [...] Só em três ocasiões a produção coletiva passou de dez filmes por anos (12 longas foram produzidos em 1982 e 11 em 1992 e 2002). (ibidem, p. 178)

Em alguns países como a República Centro Africana e o Togo as dificuldades de produção levam a existência de apenas um filme de longa-metragem contabilizado em cinquenta anos.

O número de salas de cinema também é um bom parâmetro para entender a complicada situação. Em 1972, contabilizando apenas os cinemas nos 14 países que estamos trabalhando, o número de cinemas em 35 ou 16mm é de 247 e o número de salas ao ar livre é de aproximadamente 57, somando um total de cerca de 314 salas de exibição de filmes. (HENNEBELLE, p.12, 1972) Outra pesquisa, em 1980 realizada por Jacques Roitfeld estimou em 337 o número de salas na África ocidental francófona (ROITFELD apud ARMES, 2006, p.45). Ambos os números ainda são bastante irrisórios se levarmos em conta o número de cidades ou de habitantes total. Não foi localizado um número confiável e exato sobre o número de salas atualmente, mas é consenso de que este número vem diminuindo e essa realidade se transformando²⁶ ao passar dos anos devido ao alto preço dos ingressos e aumento de problemas como a pirataria em massa. O relatório do Seminário “Cinema Africano e Mercado” realizado na FESPACO 2011 demonstra uma forte preocupação na relação entre número de salas e o acesso aos filmes africanos.

Na verdade, os profissionais estão preocupados com a baixa participação de mercado da produção cinematográfica africana do mundo (apenas 3% contra 70% para os filmes americanos) e com a dificuldade de distribuição de seus filmes nos mercados nacionais e internacionais [...] O problema na África vem principalmente do desaparecimento gradual dos cinemas: em Burquina Faso, por exemplo, o número de cinemas de 50, dez anos atrás, caiu para 10 atualmente. Além disso, a maior parte das produções africanas tem pouca ressonância internacional com a exceção de alguns filmes, como “Um homem que grita” dirigido por Mahamat Saleh Haroun, do Chade e vencedor do Prêmio do Júri no Festival de Cannes em 2010.²⁷

²⁶ No relatório da Unesco de 2008, *Information Sheet n. 1- Analysis of the UIS International Survey on Feature Film Statistics*, diz-se que na África Subsaariana há uma recente proliferação de salas de vídeo por serem bem mais baratas que os cinemas tradicionais.

²⁷ Texto retirado do endereço eletrônico <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/fespaco-2011-inquietudes-sur-lavenir-du-cinema-africain>

Todas essas dificuldades desencorajam os cineastas africanos que muitas vezes também precisam assumir muitas vezes o papel de produtor, roteirista, editor e muitas outras funções além da de diretor. A pouca perspectiva dentro desse mercado praticamente estagnado tem causado graves danos ao cinema africano e mundial como um todo. Os encontros da FESPACO, FEPACI e outros têm servido principalmente aos cineastas, produtores, distribuidores e exibidores a procura por alternativas e mudanças no cenário atual.

2.6 Estéticas e Gerações

Fugiremos agora um pouco do aspecto político e econômico das cinematografias da África Subsaariana Ocidental Francófona para abordar rapidamente as estéticas e temáticas existentes nas várias gerações desde os anos 1960 até hoje.

Sendo o cinema um poderoso condicionador do imaginário social e os filmes frutos da época em que surgem, a produção africana acabou bastante vinculada ao seu contexto histórico, aos estudos do modo de produção e a relação com outras formas de cultura popular. Desse modo, Manthia Diawara afirma que o interesse teórico sobre esse cinema predominantemente “está nas estruturas e nas suas inter-relações, no contexto histórico que afeta essas mesmas estruturas e na posição que o artista escolher ocupar dentro delas.” (DIAWARA, 2007, p.61) Nessa conjuntura, podemos concluir que pouca atenção foi dada à estética dos filmes africanos, porém isso vem mudando com a recente revisitação às primeiras teorias do cinema afro-francófono.

Os novos estudos, surgidos principalmente a partir dos anos 1990 para cá, vêm começando a repensar teóricos como Guy Hennebelle para os quais a “simplicidade no plano estilístico (...) denota alguma indolência na narrativa” (HENNEBELLE, 1978, p.157) Essas teorias têm igualmente se debruçado principalmente em estabelecer uma história não tão calcada somente na linearidade causal e sim na abordagem de temas mais fragmentados. A exposição de Melissa Thackway, por exemplo, liga as diferentes estéticas às gerações de realizadores, mas apesar de montá-las em ordem cronológica linear, ela não afirma que uma geração é consequência, resposta ou mesmo desdobramento da geração anterior.

Portanto, segundo Thackway, nas décadas de 1960 e 1970, outras diversas tendências marcaram o emergente cinema afro-francófono. A primeira delas esteve ligada ao estilo

chamado social-realista²⁸, retratando temas como a injustiça social, corrupção, opressão e o racismo numa veia realista que prioriza o aspecto político dessas películas. Entre a primeira geração podemos citar Ousmane Sembène (Senegal), Souleymane Cissé, Cheick Oumar e Adama Drabo (Mali), mas essa “escola” ainda encontra ecos nos realizadores contemporâneos como Issa Serge Coelo e Mahamat Saleh Haroun, ambos do Chade. Essa corrente, como a mais antiga, tornou-se também a mais divulgada e conhecida marca do cinema afro-francófono. Como referência cinematográfica principal desse grupo está o movimento italiano neorrealista, na medida em que os realizadores italianos de então se preocupavam mais com os aspectos políticos e sociais da Itália do pós-Guerra a serem retratados nos filmes, do que com experimentações formais ou rupturas com o cinema clássico que caracterizariam mais tarde, por exemplo, de movimentos como a *nouvelle vague* francesa. No fundo, essa característica não é influência somente de algum referencial ocidental, mas igualmente é herança da tradição artística africana, onde os aspectos funcionais e educacionais são tão importantes quanto a estética ou seu papel de entreter. “Como o escritor Cheick Hamidou Kane afirma a arte africana é ‘funcional não porque rejeita as intenções estéticas, mas porque não separa o prazer estético do resto’” (THACKWAY, 2003, p.40)

Outras correntes surgidas no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 fogem um pouco da corrente social-realista e se identificam como uma maior experimentação estilística, com construções fragmentadas vindas da tradição oral africana e o desconstrutivismo do teatro Brechtiano. Med Hondo, da Mauritânia, foi o principal nome a princípio, mas o camaronês Jean-Marie Téo é visto como um herdeiro contemporâneo desse estilo. No mesmo período, o diretor senegalês Djibril Diop Mambety introduziu um novo estilo de produção na África também altamente experimental, simbólico e surreal, com influências urbanas que vão desde os quadrinhos, passando pela música e o cinema. Influências que podem ser notadas na contemporaneidade em Amet Diallo (Senegal) e Jean-Pierre Bekolo (Camarões).

É importante notar que esses três estilos, apesar de bastante distintos, possuem todos uma forte raiz política em razão do período de intensa mudança da descolonização. Essas primeiras gerações de cineastas estiveram comprometidas com o debate sócio-político e esperavam que seus filmes servissem como inspiração de mudanças²⁹.

²⁸ O estilo social realista é muitas vezes referenciado e conhecido como escola Sembêniana, devido aos filmes precursores de Ousmane Sembène.

²⁹ Por essas características o início do cinema afro-francófono ficou conectado à outros movimentos cinematográficos além do neo-realismo italiano, como também o cinema novo brasileiro e o realismo socialista russo, alternativos ao modelo europeu do primeiro.

Adotando o tradicional papel comunitário do artista, os realizadores da África Francófona Subsaariana tendiam a situar seus trabalhos na veia sócio-educativa, usando seus filmes para refletir sobre as questões chave daquele tempo e desse modo assumindo plenamente suas responsabilidades políticas como artistas. (ibidem, p.8)

Na década de 1970, também se desenvolveu uma forte raiz humorística e despreocupada que se mantém até hoje, mas que vem sendo criticada por ser perniciosamente comercial e vaga. No entanto, o grande sucesso desses filmes na África ocidental fez com que muitos diretores conciliassem críticas e temas sociais com a comédia e a sátira. Muitos diretores já citados anteriormente produziram filmes que integram esses elementos, entre eles Daniel Kamwa (Camarões), Cheick Oumar Sissoko (Mali) e o próprio Ousmane Sembène. Isso demonstra que é bastante limitadora a ideia de que cineastas africanos se mantenham firmes a somente um tipo de forma ou conteúdo. Na África, a pluralidade de temas, gêneros e estéticas é verificada sobretudo nesses exemplos.

Desde o final dos anos 70, o cinema afro-francófono tem continuamente se diversificado, fazendo emergir diversas formas que resistem a categorizações simplistas. Uma notável evolução é a maneira como o cinema é cada vez mais usado para interrogar o passado da África e informar e refletir sobre o presente e o futuro. (ibidem, p.10).

Os anos 1980 e 1990 confirmaram essa diversificação com a emergência da colisão de tendências e a mistura de diferentes estilos e formas. Sem o abandono de importantes escolas como a social-realista, os diretores africanos contemporâneos têm também seguido uma tendência internacional ao brincar com as definições de documentário e ficção, além de beber da fonte de ideias relativas recentes como a interculturalidade e a transnacionalização. Teóricos brasileiros como Denilson Lopes e Andrea França têm acompanhado essa mudança no cinema mundial, isto é, na passagem dos chamados “cinemas nacionais” das décadas de 1950, 1960 e 1970 (sobretudo no chamado Terceiro Mundo), onde a *mise-en-scène* se vinculava

a uma experiência histórica, cultural e geográfica determinada – a um cinema que, principalmente a partir de meados da década de 1990, tem mostrado uma nova demografia, transnacional, e uma dimensão também nova, intercultural. Para este cinema feito a partir de então, não é apenas o hibridismo ou o diálogo com os múltiplos procedimentos de linguagem que o determinam, mas o esforço em garantir um exercício cotidiano do olhar, um exercício que passa pela pregnância do quadro, do corte, da duração, do extracampo, das sonoridades e dos silêncios.³⁰

³⁰ Entrevista de Denilson Lopes e Andrea França sobre o lançamento do livro “Cinema, globalização e interculturalidade” disponível em http://www.isthmus.com.br/argos/dados/MaisDetalhes31297_4.pdf

Do politizado projeto inicial, passando pelas correntes experimentais e comerciais, o cinema africano vêm demonstrando originalidade e também afinidade com as questões globais. No entanto, é preciso pensá-lo ainda sob a ótica de alguns preceitos tipicamente africanos, como a dança, a música e a tradição oral. É o que será visto a seguir.

2.7 As tradições e o cinema

**Nós precisamos compreender nossas tradições antes que possamos esperar
compreender a nós mesmos**

Ousmane Sembène
(BUSCH; ANNAS, 2008, p.31)

A oposição tradição *versus* modernidade, desde o início, firmou-se como algo fundamental nas cinematografias africanas. Para Ferid Boughedir “os cineastas escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes” (BOUGHEDIR, 2007, p.37). Porém, segundo o mesmo, a tradição – como modo de transmissão de doutrinas, lendas, e costumes – foi encarada de diversas formas diferentes ao longo das décadas. Inicialmente, os longas-metragens precursores da primeira década (1966-1976) retrataram uma intenção modernista em relação às tradições, colocando-as como um atraso ao desenvolvimento e a nova liberdade africanas. No entanto, a partir de meados da década de 1970, essa posição começa a ser revista por vários realizadores que enxergam em algumas das tradições partes ímpares da cultura africana. A principal interrogação vira a dualidade da tradição, pois por um lado contribuem para a resistência de uma cultura que luta para sobreviver num mundo ocidentalizado e por outro marcam valores conservadores e antigos que prejudicam o avanço progressista. De maneira geral, esse conflito ainda sem resposta, é ainda marcante nos dias de hoje em grande parte da produção da África Subsaariana Ocidental Francófona.

Reconhecendo que algumas das tradições africanas são o que dá princípio à forma e ao conteúdo de diversos filmes, Melissa Thackway analisa os termos empregados pela crítica ocidental para descrever a produção franco-africana. A autora atenta para os problemas em definir a produção iniciada nos 1960 como modernista e a mais recente (dos anos 1990 aos dias de hoje) como pós-moderna. Para ela, na verdade, essa produção africana não se filia ao modernismo (no sentido europeu, geralmente empregado) pois nega vários conceitos da corrente, como a autonomia da arte e um afastamento do realismo e verossimilhança em favor

das preocupações formais. Ela cita Clyde Taylor que complementa esse pensamento dizendo: “se há uma modernidade na África então é a contra-modernidade, um movimento em oposição aos efeitos debilitantes do Euro-modernismo” (THACKWAY, 2003, p.23). O mesmo ocorre com a produção recente. O pós-modernismo, ao clamar por um surgimento das vozes e sujeitos antes esquecidos e ignorados desestabilizou as noções de ‘marginal’ e ‘centro’ e fez emergir importantes debates quanto à subjetividade do locutor e outras questões como de gênero e etnicidade, embora timidamente de maneira geral ainda hoje.

A tentação de procurar sinais pós-modernos no cinema africano indiscutivelmente tem sido enorme, dado que muitos filmes afro-francófonos realmente tratam das inquietações trazidas à tona pelo pós-modernismo – notavelmente representação, identidade cultural e voz – e se utilizam de formas híbridas mixando diferentes tipos de registro. No entanto, uma consideração mais detalhada do contexto da África francófona logo revela que tais conceitos e estilos são mais típicos de certas tradições e preocupações africanas, mais do que tipicamente pós-modernas. (ibidem, p.25)

A necessidade de entender o contexto africano leva-nos a procurar respostas para além dos conceitos eurocêntricos, visto que a arte na África é quase sempre funcional. Ela estará intrinsecamente ligada à vida cotidiana e às tradições numa gama enorme de sociedades que raramente fazem distinções entre gêneros ou entre conteúdo e forma. A arte africana, portanto, se relaciona fortemente com o social e o político, fazendo com que noções de ‘alta’ ou ‘baixa’ cultura tenham pouca ou nenhuma relevância. Por outro lado, é claro que o cinema na África não se manteve isolado das manifestações artísticas ocorridas ao redor do mundo, sendo influenciado pelos estrangeirismos. Antes da independência, diante da impossibilidade de produção, os africanos tiveram contato com as mais diversas cinematografias, desde o cinema de vanguarda europeu até as produções mais comerciais vindas dos Estados Unidos, Índia e Egito. Todo esse contato provavelmente deixou grandes marcas nos espectadores e realizadores africanos, marcas estas que podem ser vislumbradas em filmes de todo o continente ao longo desses anos. A grande tendência ao uso dos gêneros cinematográficos, por exemplo, é um dos indicativos da influência externa.

No entanto, apesar dessa noção do cinema como uma forma de arte “importada” – até hoje, a quase totalidade do aparato técnico precisa ser importada, além da necessidade de especialização em escolas estrangeiras, vista a escassez destas na África – ao se apropriar do meio cinematográfico, os africanos integraram neste meio suas tradições (seus códigos culturais), como a tradição oral, a música e a dança. De acordo com diversos teóricos, por exemplo, é a tradição oral o principal viés através do qual o resto do mundo deveria enxergar as produções africanas, muito mais do que a influência de movimentos e escolas estrangeiras.

A busca por um elemento em comum deve ser compreendida em consonância com o projeto político dos primeiros diretores. Buscando a superação colonial e uma conjunção dos povos africanos, eles se voltaram principalmente a uma ideia do que seria a “tradicional cultura”³¹ da África. A importância da vida em comunidade, da natureza e de suas lendas e mitos, fizeram das histórias passadas de geração em geração pela música e pelas histórias orais uma característica naturalmente escolhida pelo cinema. De acordo com Mahomed Bamba,

o compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve se procurado além dos limites das fronteiras fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos Estados moderno africanos. Diante de uma realidade desoladora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. (BAMBA, 2007, p. 95)

Foi então no passado pré-colonial, numa época sem países e fronteiras, que se buscou inspiração. A busca por esse passado pré-colonial, bastante longínquo só é possível graças à manutenção de importantes tradições como a oral. A tradição oral, ou seja, a de contar e ouvir histórias existiu em todas as sociedades em algum estágio da história e apesar de atualmente estar em decadência em grande parte das sociedades contemporâneas, ainda sobrevive fortemente na África. O contador de histórias, ou griô³² (como é conhecido na África Ocidental) é alguém especializado em contar histórias, recitar lendas ou narrar os grandes feitos de membros de uma família ou país e em países com Guiné e Senegal ainda são importantes e respeitados membros da comunidade artística e cultural. (PFAFF, 1995, pp.118-119) O passado africano recontado pelos griôs constrói uma identidade local e continental, na medida em que muitos heróis e lendas são simbolicamente comuns a vários grupos étnicos africanos. No passado sem demarcações fronteiriças, várias lendas e histórias transitavam sem pré-julgamentos e eram populares em toda África. O fato da apropriação do lema pan-africano pelo cinema aproxima a figura do *cinasta* com a do *griô* e as *grandes epopeias* aos *filmes*. Isso explica por que

Enquanto no ocidente e nas sociedades modernas pós-capitalistas as grandes narrativas ficcionais mecânicas continuam relegando as lendas e a própria literatura à segundo plano, nas sociedades tradicionais africanas elas são os substratos da tradição oral que alimentam os imaginários e a narrativa

³¹ A ideia de uma cultura tradicional não deve ser levada em oposição a uma cultura moderna. Assim como em qualquer parte do mundo, a cultura africana sofreu diversas mudanças e implicações desde o passado pré-colonial até os dias de hoje, mas muitos dos elementos chamados tradicionais ainda sobrevivem, seja na sua forma original ou em suas atualizações. Da mesma forma, é preciso negar a ideia de que as formas tradicionais sejam mais autênticas ou incompatíveis com as presentes práticas culturais da África.

³² Apesar de vários cineastas se identificarem com o papel do griô, essa função não existe de maneira fixa e uniforme em toda a África. Em alguns povos os contadores de histórias possuem outras classificações e às vezes são até considerados membros inferiores. No entanto, de maneira geral “existem muitos diferentes grupos que têm o poder da palavra falada dependendo do momento e das circunstâncias” (GADJIGO [et alii], 1993, p.69) e muitos filmes incorporam essa tradição.

cinematográfica. O engajamento político e pan-africanista dos cineastas não se traduz apenas por uma volta incessante e esquizofrênica ao passado, mas o situa também no presente. (BAMBA, 2007, p.96)

A África Subsaariana Ocidental Francófona, como foi visto anteriormente, é tida como uma das regiões que em maior grau compartilha de um legado histórico-cultural comum e das mesmas ideias transitando entre cinema, arte e tradição. Segundo Melissa Thackway,

Retornando ao ambiente cultural da África Francófona, os mesmos tipos de compreensão sagrada da relação entre humanos e as forças do universo, sejam vivas ou mortas, sagradas ou profanas, similarmente se aplica à relação entre as pessoas e as artes. Música, dança e oralidade estão totalmente integradas e em relação com a existência cotidiana das pessoas. (...) Ousmane Sembène insiste que a arte não é somente ornamental na África ocidental, pontuando que a palavra ‘arte’ não existe nas línguas regionais, sendo o próprio Homem o símbolo da arte (THACKWAY, 2003, p.52)

Quanto à dança e à música, estas possuem um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa cinematográfica como um todo, ou enfatizam algum evento ou sentimento em certa sequência. Muitos diretores gostam de captar esses momentos espontaneamente, no momento exato em que ocorrem nas festas e rituais, dando aos filmes afro-francófonos um aspecto às vezes bastante documental. A falta de divisão das formas de artes e sua funcionalidade ou estética permite aos filmes africanos a incorporação de diversos gêneros na mesma história, num nomadismo de “linguagens”. Tudo faz parte de como eles se expressam.

Em relação à história oral, é seu estilo e estrutura que principalmente influenciam largamente os filmes afro-francófonos. O diretor Haile Gerima, da Etiópia diz, por exemplo, que “a tradição oral é parte da estética do filme africano em termos de tempo, espaço e ritmo” (PFAFF, 1984, p122). Muitas vezes, por exemplo, a figura do griô é explícita na diegese, servindo como introdutor ou narrador da história. Esses narradores usam para isso as já famosas frases usadas nos contos como “Era uma vez...” ou “Há muito tempo atrás...” e até podem fazer comentários em *voz over* ou *voz off*. Outras características como a fragmentação da narrativa (e a inserção de sequências paralelas com função moral), o uso de *leitmotifs*³³ e de alegorias, e a repetição de temas como o da jornada ou viagem também são fortes dados do uso da tradição oral pelo cinema.

Para um público acostumado às formas e códigos ocidentais, todas essas peculiaridades precisam e devem ser levadas em conta. Compreender a maneira pela qual o uso dessas tradições artísticas se deu no cinema é uma tarefa importante para se aproximar das

³³ *Leitmotiv* pode ser a repetição de um tema musical associado a um personagem, situação ou sentimento, ou mesmo a repetição de uma imagem ou série de imagens que contribui para a compreensão do sentido geral de um filme.

sensibilidades africanas. Entender a natureza da oralidade e como ela se manifesta, por exemplo, pode trazer novas leituras e compreensões para o cinema africano e demonstra a grande inventividade a que esses realizadores se propõem.

CAPÍTULO 3

OUSMANE SEMBÈNE (1923-2007)



3.1 Uma formação militante

O diminutivo Sembène, pelo qual era conhecido, em vez de pelo seu nome completo, colocava-o no mesmo campo que os outros líderes revolucionários como Castro, Che, Cabral, Lumumba e Sankara. Quando Sembène chegou ao cinema, sua imagem enquanto intelectual orgânico estava já estabelecida.

Manthia Diawara
(*DIWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.28*)

Em praticamente todo livro, encontro, festival ou debate sobre cinema africano o nome dele está obrigatoriamente presente: Ousmane Sembène. Ele é considerado por muitos como o pai do cinema africano, pois foi um dos pioneiros da produção africana, no início dos anos 1960, o primeiro a adquirir fama e reconhecimento internacional e um dos poucos diretores do continente a produzir de maneira mais sistemática por décadas, frente às adversidades já citadas nos capítulos anteriores. Segundo o teórico Roy Armes “além de Ousmane Sembène, que combinou nove longas-metragens concluídas com uma produção paralela de dez romances e livros de contos, apenas uns poucos cineastas magrebinos conseguiram uma verdadeira carreira no cinema africano”. (ARMES, 2006, p.60)

Sembène lançou seu primeiro filme aos quarenta anos de idade e do primeiro ao último foram outras quatro décadas. Sua produção cinematográfica se inicia em 1963 e se encerra em 2004, com *Moolaadé*, vencedor de diversos prêmios nesse mesmo ano, entre eles o prêmio de melhor filme na mostra *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes. Porém, entender o caminho até sua chegada à consagração também parece importante, e é por esse motivo que a biografia de Sembène muitas vezes é abordada em estudos e teorias sobre ele. É curioso, para a maioria das pessoas, saber como um jovem nascido no interior do Senegal, filho de um pescador e vindo de uma família humilde conseguiu se tornar um influente escritor e, posteriormente, um dos mais famosos realizadores de toda a África. Entender como se deu sua trajetória é ainda mais pertinente se pensarmos que em sua formação, grande parte do que foi adquirido será matéria de seus poemas, romances e filmes. Nesse sentido, faz-se necessário um pequeno panorama do jovem que, através da cultura, transformou a sua realidade e a da África.

Consta-se nos documentos oficiais de identificação de Sembène que seu nascimento ocorreu no dia 8 de janeiro de 1923 na cidade de Ziguinchor, sul de Senegal. No entanto, acredita-se que ele tenha verdadeiramente nascido alguns dias antes, ainda no final de 1922. Somente este pequeno fato já é demonstrativo do quão grande era o descaso francês com os

que viviam nas áreas nativas, longe dos grandes centros urbanos. A área nativa em questão é a região conhecida como Casamance (ou Casamança em Português), a qual na época

estava sujeita ao regime *indigénat*, que significava entre outras coisas que, nesse contexto colonial, os nativos eram sujeitos da França, mas que estavam em um degrau mais baixo na escala social. Para esses cidadãos de segunda classe (...) nenhum sistema de catalogação foi firmado no sentido de registrar casamentos, nascimentos ou mortes. Eles só eram requeridos a manter atualizados os registros econômicos da região e nada mais (GADJIGO, 2010, p.8)

Mas nem tudo era caótico em Casamance, região marcada pela forte diversidade cultural devido à convivência de diversos grupos étnicos distintos no mesmo território. Em razão do rico solo e de ser ponto estratégico entre o grande rio Casamance e o Oceano Atlântico, a região foi palco de disputa entre franceses e portugueses no século XIX, além de ter atraído comerciantes, administradores coloniais e grupos nativos de diferentes etnias e religiões de Senegal e países próximos, como Guiné-Bissau. Tamanha variedade cultural numa mesma região foi fundamental para o espírito de Sembène: “Eu sempre serei grato pelo fato de ter crescido em tal ambiente. Isso me embutiu um natural senso de respeito pela diferença. As jornadas para o interior do meu próprio país eram como jornadas de uma cultura para outra.” (ibidem, p.11)

Sembène viveu uma juventude bastante agitada, entre diversas cidades do Senegal. Depois que seus pais se separaram e sua mãe partiu para Dakar, Sembène inicialmente foi criado pela avó materna que o deixava livre para frequentar seus três lares: o pai em Ziguinchor, o tio em Marsassoum (figura que também deixará importantes lições intelectuais para ele³⁴), e sua mãe em Dakar. Tendo essa liberdade desde muito cedo, ele se mostrou muitas vezes insubordinado a qualquer tipo de atividades super-regradas e por volta dos quinze anos de idade saiu da escola. As circunstâncias de seu afastamento da sala de aula envolvem muitas histórias contraditórias: enquanto alguns afirmam que o jovem simplesmente se cansou do sufocante ambiente educacional, outros afirmam que ele foi expulso por mal comportamento. Após ser transferido para Dakar em 1938 e colocado em outra escola, Sembène novamente se recusou a frequentar as aulas ou a comparecer aos exames finais, largando de vez os estudos.

Em Dakar, cidade de ebulição cultural, Sembène tomou partido em diversas atividades. Ele trabalhou como pescador, mecânico, pedreiro e em várias outras atividades temporárias, enquanto no tempo livre se dedicava às suas duas verdadeiras paixões: a poesia e

³⁴ Professor de francês, Abdourahmane Diop educou Sembène à sua maneira, embutindo uma vasta cultura e noções de independência e luta pela liberdade em todas suas formas. Além de seu pai, teria sido a maior influência intelectual para o jovem Ousmane.

o cinema. Foi em Dakar que o antigo hábito, adquirido ainda em Ziguinchor, tomou força e o jovem Ousmane frequentava as salas escuras quase que diariamente. Nessa época, final da década de 1930, o cinema estava começando a ser amplamente incorporado à vida urbana na África colonial.

Embora a administração colonial fosse bem sucedida em promover a indústria cinematográfica, é preciso não esquecer que sempre houve mecanismos de exclusão nessas políticas. O *Palace* (...) era estritamente reservado para brancos, em sua maioria trabalhadores de empresas comerciais como *Chavanel*, *Peyrissac* e *Maurel et Prom*. Outro cinema, o *Plaza*, também era somente para brancos. Segregação racial era comum em todas as colônias, mas exacerbada no caso específico do cinema pelos preços. No entanto, Sembène era muito novo para ficar ofendido com a arrogância estúpida dos colonizadores brancos; ele estava consumido pela nova paixão. (...) Nessa época, o *El Malick* oferecia duas sessões diárias a preço de 50 centavos por sessão de faroestes. Sembène se lembra de ver nesse cinema *Bouboule*, *1er roi nègre*, filmado em Dakar (ibidem ,p.43)

Entre os outros filmes que o impressionaram está principalmente *Olympia*, de Leni Riefensthal, o famoso documentário sobre os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936, durante o governo nazista de Hitler. O propósito de tal exibição em Dakar seria principalmente uma propaganda anti-nazista e trouxe para Sembène uma grande consciência do racismo como fenômeno social. Mas para além disso a grande expressividade das imagens teria o deixado imensamente impressionado.

Após trabalhar por cinco anos como assistente em construções civis, Sembène resolve se alistar e participar da Segunda Guerra Mundial pelo Exército francês. O regime colonial, mesmo que extremamente racista e segregador, tratou de defender os territórios estrategicamente importantes, como Dakar e incentivou pelos mais diversos meios um senso de patriotismo. A subida do governo Vichy na França só piorou a situação nas colônias e além da inflação e falta de alimentos, o racismo crescia devido ao tratamento desigual entre os soldados negros e brancos. A batalha de Dakar, em 1940, uma disputa entre os Aliados (Inglaterra, Austrália e o exército do general francês de Gaulle) e o governo Vichy que havia tomado a cidade, trouxe consequências drásticas principalmente para os negros, pois muitos não tendo para onde se refugiar foram mortos ou tiveram suas habitações destruídas. Diante de todas essas situações de impotência, Ousmane decide se alistar ao exército francês. Segundo Samba Gadjigo, seu mais íntimo biógrafo, os motivos que o levaram a aderir à Guerra também possuem uma relação com a questão de a França ser considerada então por muitos senegaleses como a verdadeira pátria-mãe. Além disso, o sonho de viajar para o exterior e a idealização de masculinidade dos soldados parece ter feito grande efeito sobre a

maioria dos jovens alistados nessa época. No entanto, logo após os dezoito meses obrigatórios, Sembène se retirou do exército: o sentimento de pertencimento à França estava para sempre quebrado. A discriminação racial existente dentro do próprio regimento fez com que Sembène não mais acreditasse na boa fé dos franceses. Ao retornar para Dakar em 1946, ele sequer recebeu o pagamento ou qualquer reconhecimento pela sua participação.

Em seu retorno, ele passa a se interessar imensamente por política, participando dos encontros sindicais da união dos construtores civis. Ao frequentar esses encontros, ocorridos no *Pathé Diop Arena*, Sembène envolve-se no início das greves operárias que ocorreram entre 1946 e 1948, desestabilizando o governo colonial em Senegal. Tendo adquirido grande conscientização política, Sembène parte, sem motivos claros, para Marselha, ainda em 1946. Segundo Gadjigo, “até hoje é difícil achar a resposta certa para esse enigma. As famosas miragens parisienses podem muito bem tê-lo atraído para esse mundo ilusório, mas os motivos primários por trás de sua decisão ainda permanecem vagos”³⁵ (ibidem, p.83) É na França, porém, que Ousmane Sembène se torna o escritor e cineasta que será conhecido pelo resto dos anos. O início da aventura francesa se deu em Marselha, onde ele trabalha como estivador no porto da cidade, ao mesmo tempo em que dá prosseguimento ao envolvimento com a questão da segregação racial e incorpora novas experiências, sendo um estrangeiro africano na Metrópole francesa. Em 1950, poucos anos após sua chegada, Sembène entra para a CGT (*Confédération Générale du Travail*), a maior e mais importante confederação sindical francesa de então, com cerca de 6 milhões de associados (ibidem, p.112). Ele logo chama a atenção de Victor Gagnaire, um dos principais líderes do movimento, ganhando força e espaço também como secretário geral dos trabalhadores negros na França. “Além do meu trabalho como líder sindical na CGT, eu também era o secretário geral dos trabalhadores negros na França. Isso me permitiu ter uma visão de ambos os aspectos, baseados em raça e classe, da situação” (GADJIGO, 2011, p.112)

Um ano depois, em 1951, Sembène entra para o Partido Comunista francês e começa a escrever seu primeiro romance, *Le docker noir* (o qual só será lançado em 1956). Para Sembène, esses anos no Partido Comunista trouxeram um grande avanço intelectual, com ele passando a frequentar aulas sobre política econômica, relações sociais, modos de produção e tantos outros assuntos. Convencido mais do que nunca de que qualquer revolução real deveria ser sobretudo cultural, Sembène foi também introduzido às teorias marxistas em grande voga

³⁵ Frantz Fanon brilhantemente descreveu em seus tratados o que chamava de fascinação do colonizado pela Europa. Para ele “existe uma espécie de enfeitiçamento à distância, e aquele que parte por uma semana com destino à Metrópole cria em torno de si um círculo mágico onde as palavras Paris, Marselha, La Sorbonne, Pigalle, são pedras fundamentais.” (FANON, 1968, p.38)

na época. Para Gadjigo, “a teoria marxista, a qual lhe foi introduzida nas aulas e debates do sindicato e do partido, deram a ele uma base intelectual e ideológica. Mais de uma vez, Sembène deixou claro que ele havia aderido totalmente a essa visão de mundo.” (ibidem, p.116). Apesar de largar o Partido em 1960 e demonstrar certo ressentimento com a ruptura ao dizer numa entrevista à Férid Boughedir: “Eu não sou militante de nenhum partido, eu sou um militante através da minha arte.” (ibidem, p.115) a experiência que ele teve nesses anos vai marcar toda sua produção artística. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, que ficaram descrentes ou deprimidos com o sonho da revolução comunista cada vez mais fadada a tornar-se um sonho que não vingou, Ousmane sempre manteve certa crença na resistência e na luta contra o racismo, o sexismo e a xenofobia. No entanto, progressivamente começou a largar alguns dogmas marxistas e acreditar cada vez mais na primazia da cultura sobre a economia para produzir uma sociedade mais justa.

Sembène começou a perceber também que nas bibliotecas do Partido, cheias de livros sobre a revolução, não havia praticamente nenhum livro sobre a sua África, especialmente aquela África dos trabalhadores e marginalizados. Por falta de opções, ele começa a entrar em contato com o trabalho da diáspora negra, especialmente o trabalho de afro-americanos como Jack London, Richard Wright e Claude McKay, ao mesmo tempo em que se começou a se interessar por escritores com linguagens e estilos ditos realistas ou que faziam reflexões acerca da relação entre política e arte, como Ernest Hemingway, André Malraux, e tantos outros. Provavelmente a junção entre todas essas influências acabou fazendo de Sembène um autor original daquela época, onde as questões da África e de raça eram importantes, mas subordinadas à questão de luta de classes antes de tudo – “Ele era primeiro um estivador, e depois um homem negro”. (ibidem, p.141)

Sembène igualmente sempre evitou cair na simplória tentação de querer, com base na questão racial, proclamar uma solidariedade entre os africanos que viviam na América e aqueles da própria África. O que mais importa é a luta de cada um e não a cor da pele (“Um africano capitalista e um americano capitalismo se dão muito bem. Um militante africano e um militante americano podem igualmente estar na mesma onda”(ibidem, p.141)).

O lançamento de seu romance *Le docker noir* em 1956 foi um grande evento em sua vida, colocando-o numa posição quase que ideal para diversos cargos sociais, pois oscilava entre o intelectual e o proletário. De 1956 a 1958, Sembène passou a ser o secretário geral da Associação dos Cidadãos da África Ocidental Francesa e África Equatorial Francesa (*Association des ressortissants d'AOF /AEF*) começando a fazer um contato mais incisivo também com estudantes e outros intelectuais africanos que moravam na França. Visto como

um grande líder, em 1957 ele se torna um dos cofundadores do Partido Africano Independente (PAI). *Le docker noir*, apesar de algumas críticas negativas, foi bem aceito pelo grande público, principalmente em Marselha. A história de imigrantes negros vivendo no gueto da cidade, rodeados pelo álcool e pela prostituição, mas que buscam igualdade e liberdade depois de viverem injustiças por parte da polícia e da sociedade soava bastante melodramática, mas era ao mesmo tempo um drama social muito realista. Também na África o alcance do livro foi grande. Mesmo que, como diversos escritos do movimento Negritude a partir dos anos 1930, os livros fossem na língua francesa, eles eram bastante populares na África onde os letrados em Francês ou Inglês liam para os iletrados. Isso dava aos africanos a ideia de que, mesmo em outro continente, seus irmãos e irmãs lutavam por eles de alguma maneira.

Em 1958, dois anos após o lançamento de *Le docker noir*, Sembène já começa a se interessar pela realização de filmes. O Partido Comunista francês então o manda para Praga para um treinamento de um mês. Em 1960, mesmo ano da independência do Senegal, ele larga o Partido Comunista e todas as organizações políticas de que participava e volta ao seu país natal. Com seus contatos na União Soviética, Sembène volta em 1961 para Moscou, com uma bolsa de estudos para estudar realização cinematográfica com o cineasta soviético Mark Donskoy no Gorki Studio. Completado o curso, em 1962, ele retorna novamente ao Senegal, fazendo uma grande visita por várias regiões do país. Curiosamente, Sembène não é reconhecido em parte alguma e ele percebe que o grande grau de analfabetismo entre seu público-alvo estava causando um efeito paralisador na disseminação de seu trabalho. Foi aí que ele decidiu usar uma velha câmera 35 mm trazida da União Soviética e fazer uma nova revolução, começando agora pelas telas africanas. Para Manthia Diawara

As imagens de África de Sembène opõem-se a tudo o que até então fora visto no cinema europeu acerca do continente; não tem qualquer ponto de referência na iconografia ocidental dos africanos. As imagens africanas que apresenta criticam as ocidentais que reduziram permanentemente a África ao silêncio e à invisibilidade e mantiveram os africanos numa postura permanente atrasada e de modo a poder explorá-los e marginalizá-los, impondo-lhes a beleza e superioridade centralizadoras da imagem europeia. (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011,p. 27)

3.2 Sembène – uma exceção

Em uma entrevista para Josie Fanon, esposa de Frantz Fanon, no ano de 1979, Sembène respondeu qual era sua opinião sobre o cinema africano então em curso com uma frase que ficará pra sempre marcada: “É preciso ser louco para fazer filmes na África,

especialmente no contexto atual” (BUSCH; ANNAS, 2008, p.116) O mais curioso é como essa frase, pronunciada há mais de trinta anos atrás, ainda é tão atual. Para isso, basta considerarmos o volume de produção e as dificuldades de encontrar meios de realização e espaços de divulgação atualmente. Dados aqui anteriormente expostos, por exemplo, já mostraram a baixa média de filmes por diretor, de cerca de apenas dois filmes por realizador. Ousmane Sembène, com seus nove longas-metragens e três curtas-metragens, é então uma exceção, não apenas pelo pioneirismo, mas por uma constância em sua produção cinematográfica e literária.

Todo o reconhecimento surge ainda no início da sua carreira: seu curta *Borom Sarret*, de 1963 é considerado por muitos o primeiro filme da África Negra, todo filmado e ambientado em Dakar, capital do Senegal. Ao apresentar seu primeiro longa-metragem *La noire de...* no Festival de Cannes em 1966 ele alcança o reconhecimento internacional ao ganhar o prêmio Jean Vigo pela perspicácia e audácia em retratar, logo após a independência, temas delicados e que questionavam as nefastas consequências causadas à cultura africana pelos colonizadores. Realizador perseverante nessas quatro décadas, Sembène tornou-se *para o bem e para o mal* uma espécie de guia de vários cineastas africanos e seu legado continua suscitando cada vez mais interesse por parte de teóricos e públicos. Um interesse relato é dado por Diawara ao comparecer à 21ª edição do Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão (FESPACO) em 2009, o primeiro após a morte de Sembène. Ele descreve o hotel em que se hospeda:

Na parede adjacente às portas de vidro da recepção estava uma fotografia a cores de Ousmane Sembène (1923-2007), com mais de dois metros de altura. Apresentava um busto do semideus do cinema africano, vestido com um fato colorido tradicional e com um chapéu de chefe da tribo Mossi. O patriarca, com o seu típico cachimbo, olhava de cima para as pessoas que entravam e saíam, como uma máscara igbo a guardar a entrada de um templo. (...) Disse para mim mesmo que, paradoxalmente, a sua ausência era a maior presença neste FESPACO. Havia vários eventos planejados para assinalar a sua morte. Só no *Hotel Indépendance*, o seu quarto tinha sido transformado no museu Ousmane Sembène, os corredores estavam sendo usados como espaço de exposição de cartazes de seus filmes e outras lembranças, incluindo várias fotografias de Sembène com amigos e políticos; também uma sala de conferências fora rebatizada como *Salle Sembène*. Noutras partes da cidade, havia estátuas dele e uma rua chamada *Rue Sembène*. Para onde quer que se olhasse seu fantasma estava presente e, como de costume, os realizadores vivos teriam de lutar por se tornar visíveis ao seu lado. (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.23)

Mas o que torna Sembène o mais laureado cineasta africano não decorre somente do fato de ser um dos realizadores precursores na África, o primeiro reconhecido internacionalmente, e como consequência um modelo para as gerações posteriores. Sembène é

além de tudo uma exceção em relação ao modo de produção, pois conseguiu manter-se distante da influência francesa em nome de um projeto ideológico e político independente. Retornando ao Senegal, em 1962, ele logo decide fundar sua própria produtora: a *Filmi Domirev*, que, apesar de “extremamente frágil” segundo o próprio, estará presente em todos seus filmes.

Se por um lado sua fama como marxista e líder político na França trouxe oportunidades como a bolsa de estudos na União Soviética, por outro, tolheu-lhe diversas outras chances, principalmente no Senegal. Vítima de crítica e desconfiança por parte das autoridades francesas e senegalesas, Sembène não conseguiu nunca receber apoio direto do *Bureau du Cinéma*, então o único órgão que apoiava a produção cinematográfica na África francófona nas décadas de 1960 e 1970. Ele já era conhecido pelos seus polêmicos romances e por seu ativismo ideológico e lhe será negado, por exemplo, a adaptação para o cinema de “*La noire de...*”, filme que o tornará mundialmente famoso.

Como Sembène conseguiu apoio para este projeto é somente mais um episódio excepcional e irônico sobre as relações e interesses políticos naquela época. Mesmo sem o apoio do *Bureau*, ele obteve grande ajuda de importantes figuras da época, como o já citado realizador Paulin Soumanou Vieyra e o francês André Zwobada, um influente nome do cinema francês e com fortes relações nos citados órgãos culturais. Foi Zwobada, então líder do cinejornal do governo senegalês *Les Actualités Françaises*, que deu suporte à Sembène para filmar e montar seus dois primeiros curtas-metragens e, posteriormente, o seu longa de estreia *La noire de...*. Convencendo o Ministério da Cooperação que “seu apoio estava em conformidade com a política pelo 'desenvolvimento cultural africano’” (GAGJIDO et al., 1993, p.33) Zwobada financiou grande parte desses projetos e permitiu que as finalizações fossem feitas na casa de pós-produção do *Les Actualiatés Françaises*, no entanto, ainda assim parte da equipe precisou ser francesa: o montador de seus três primeiros filmes, por exemplo, é Andre Gaudier, o que confere à edição uma linearidade tipicamente clássica, segundo alguns comentadores³⁶.

Depois do lançamento mundial de *La noire de...*, Zwobada foi acusado de ter apoiado um projeto contra a França. Em conversa com Debrix ele explica que não se tratava de um

³⁶ Precisamos estar ciente, no entanto, de que apesar de sua vontade, Sembène provavelmente tinha consciência de que seus filmes não seriam logo lançados na África. Na época, o sistema de distribuição no Senegal e toda a África Francófona era dominado por algumas poucas empresas francesas que não tinham nenhum interesse em promover uma indústria local. Um sucesso africano na Europa, no entanto, obrigatoriamente teria impacto em toda a África. Tanto que após o seu reconhecimento internacional, o segundo longa-metragem de sua carreira, *Mandabi*, se tornou o primeiro filme senegalense da história a ser lançado comercialmente no Senegal. (WEAVER, 1972, p.29 apud RATHCKE, 1987, p.,18)

filme “dirigido contra a França, mas sim que expressa os sentimentos de pessoas que tiveram a França imposta sobre eles” (WATKINS, 1993, p.34). Ironicamente, após *La noire de...* ter ganho notoriedade e prêmios no Festival de Cannes de 1966, o Ministério da Cooperação francês comprou os direitos de distribuição não comercial e o divulgou em outros meios.

Com *Mandabi*, seu segundo longa-metragem, Sembène se torna o primeiro diretor africano a receber fundos do CNC (*Centre national de la cinématographie*, órgão cultural criado em 1946 e até hoje um dos mais importantes da França), o que o obrigará a trabalhar em uma parceria com a produtora francesa *Comptoir Français du film* e a produzir duas versões do mesmo filme, uma em Francês e outra em Wolof. Entrando novamente em diversas brigas e discussões com os franceses, Sembène a partir de então evitará ao máximo coproduções com a França, fato raro entre os cineastas franco-africanos. A maioria dos seus próximos filmes será feito de forma independente (por exemplo, *Emitai* e *Ceddo*) ou coproduções com bancos e o Estado senegalês ou mesmo com outros países africanos (por exemplo, *Xala*, *Camp de Thiaroye* ou *Moolaadé*). Para Sembène, a ajuda francesa deveria ser sempre negada. Essa ajuda é danosa ao cinema da África francófona, pois é somente mais uma relação de poder unilateral. Em troca de fundos, os filmes africanos se mantiveram ao gosto europeu, tendendo ao escapismo, ao exotismo e mantendo-se longe de críticas sobre o passado colonial e o neocolonialismo. Ele insistirá em toda sua vida que a África francófona não dependa mais da França em nenhum aspecto.

Por ter criado bem cedo sua própria produtora e permanecido, em certo sentido, à margem dos investimentos e interesses da França, Sembène priorizou sua liberdade artística conseguindo produzir um conteúdo considerado superiormente crítico e original. Suas produções foram censuradas em diversos países e nos mais diversos momentos, demonstrando a preocupação de diversos governos com seu forte “cinema político”. Ele é uma das poucas exceções nesse sentido, porque como já colocamos, o fato de a maioria dos investimentos serem estrangeiros leva os realizadores africanos a priorizarem o público e as oportunidades dos festivais internacionais, caindo em um cinema de autor com “carimbo africano”, ou seja, uma produção que prioriza somente interesses alheios aos dos próprios africanos. Isso é visível ainda hoje no que é exportado, o que leva os novos diretores a, de certa maneira, estarem sempre lutando com o legado de Sembène e alguns outros grandes nomes dos cinemas da África.

3.3 O papel do cinema

Eu vejo o cinema como uma arma política. ¹

Para nós, realizadores, era necessário se tornar ‘político’ e envolvido com uma luta contra todos os males do homem... todas as coisas que nós herdamos do sistema colonial e neocolonial. ²

Ousmane Sembène
¹(BUSCH, ANNAS, 2008, p.22)
²(PFAFF, 1982, p.80)

Como indicamos no final do Capítulo 2, muitas vezes, a arte na África Subsaariana Ocidental Francófona envolve acentuada dimensão funcional, impregnando, assim, necessariamente o dia-a-dia dos povos que habitam a região. Por esse motivo principal coube ao cinema nascente reunir, especialmente nesse primeiro período, os importantes assuntos que estavam em pauta na descolonização. As também já citadas teorias anticolonialistas trataram de encorajar os artistas a usarem de seu meio para reconstruir as identidades e valores africanos, reconhecendo a importância das antigas tradições artísticas e sociais, ainda que as resignificando criticamente dentro do novo contexto histórico em transformação.

Dentro dessa orientação, Sembène, mesmo reconhecendo sua preferência pela literatura, entendeu que o cinema seria o melhor meio para que as ideias de liberdade e de uma sociedade mais justa chegassem ao maior número possível de pessoas. Em diversas entrevistas manifestou sua predileção pela literatura, concebida por ele como forma artística mais intelectualizada. Contudo, em uma população com grande maioria iletrada³⁷, era improvável que suas ideias tivessem significativa circulação pela escrita, ainda mais em francês, idioma no qual escrevera seus primeiros romances. Sua decisão pelo cinema foi decorrência do analfabetismo no continente e à popularidade das imagens em movimento entre os africanos. Chegou a dizer que o cinema era “a escola noturna do povo”.

O que é interessante para mim é expor os problemas que meu povo tem que enfrentar. Eu não sou um intelectual esquerdista. Aliás, eu não sou intelectual de maneira alguma. Eu considero o cinema primeiramente como instrumento político de ação. (...) E também não sou ingênuo para acreditar que eu possa mudar a realidade senegalesa com apenas um filme. Por outro lado, se nós gerenciarmos a criação de um grupo de cineastas que façam cinema na mesma direção, eu acredito que então podemos influenciar um pouco os destinos do nosso país. Você me perguntou antes porque eu larguei a literatura pelo cinema: é por essa razão precisamente. Eu acho que o filme, mais do que um livro, pode cristalizar o despertar das massas. (BUSCH; ANNAS, 2008, p.12)

³⁷ Segundo o próprio em uma entrevista em 1971, cerca de 90% dos senegaleses não eram alfabetizados até então. (BUSCH, ANNAS, 2008, p.28)

Através de seus filmes e livros “a corrupção, as condutas assassinas, a exploração do homem, as discriminações, os horrores da burocracia, o neocolonialismo, o peso das tradições, a alienação religiosa e as perversões sexuais (...) são claramente denunciados” (BENSALAH, 2008, p.2) A maior característica do cinema Sembêniano é, portanto, o comprometimento político e social do filme, a necessidade de investimento na África e de contribuição com uma formação de uma nova autoconsciência sobre o passado, o presente e o futuro do continente como um todo. Apesar de toda a importância social e política, Sembène não reconhece no cinema a capacidade de mudança por si só. Para ele, o poder de mudança reside fora do cinema e da arte, ele reside nas pessoas. Em sua opinião “você pode colocar todos os trabalhos revolucionários na televisão, mas se você não sair às ruas, nada vai mudar” (RATHCKE, 1987, p.19).

Nessa busca, o cinema também deve fugir da mera tentativa de representação da realidade, como um “banner político” ideológico. Para capturar a atenção e a imaginação das pessoas é preciso falar por elas e com elas: o filme deve refletir o seu universo cultural. Sempre que questionado sobre qual seria a função dos seus filmes, Sembène respondia que seus filmes eram feitos principalmente para mostrar ao público africano suas próprias vidas, sobretudo os inúmeros problemas dessa sociedade e para que essas pessoas refletissem sobre seus papéis como cidadãos, tomassem decisões e fizessem pequenas transformações. Seus esforços tinham como objetivo educar o povo, na língua do povo e seguindo as tradições do povo, como a milenar tradição de sentar ao redor da fogueira à noite e ouvir as histórias e lendas do continente contadas pelos griôs. Era esse o cinema que Sembène pretendia realizar.

Para atingir esses objetivos, Sembène avançou sobre duas questões principais: 1) o problema da língua e 2) o cinema como objeto político e transformador social, mas também de entretenimento.

3.3.1) O problema da língua

Eu não quero fazer filmes com africanos falando Francês, do jeito que seria falado na Academia, na Assembleia Nacional ou nos tribunais.

Ousmane Sembène
(BUSCH; ANNAS, 2008, p. 54)

De acordo com Ferid Boughedir, nesses cinemas “um dos maiores problemas que ainda perduram é o da língua a ser utilizada no filme” (BOUGHEDIR, 2007, p.41), isso porque na África Subsaariana (como em quase toda a África) a quantidade de línguas faladas

é enorme e não há uma uniformidade linguística. A solução com a legendagem nem sempre é viável, pois, como comentamos grande parte da população ainda é iletrada. Apesar de no Senegal e em vários países do continente ser bastante comum a população ser fluente em três ou quatro línguas por causa do forte interculturalismo, ainda assim esses filmes têm um alcance apenas até certos limites regionais. No entanto, ao tomar como ponto de partida a consciência de que é preciso devolver ao africano sua autoimagem perdida em tantos anos de dominação estrangeira, deve-se impreterivelmente retratar as línguas africanas no cinema, por mais plurais que elas sejam e por mais desafiador que isso pareça.

Sembène vai tomando conta dessa questão ao longo de sua carreira e no final, este se torna um assunto fundamental. Seus três primeiros filmes (*Borom Sarret*, *Niaye* e *La noire de...*) são no idioma francês, mas essa ocorrência se deve mais ao fato de ter sido uma obrigação pela coprodução com a França do que uma vontade própria. Talvez por já possuir uma forte consciência estética da linguagem cinematográfica, esses três primeiros filmes mesmo que falados em Francês puderam ser facilmente compreendidos na África em razão de uma linguagem simplificada. Em *La noire de...*, por exemplo, a maioria das falas em *voz over* (pois Diouana está em quadro sem falar, mas ouvimos sua voz) são repetições da mesma ideia e estas geralmente repetem o que a imagem já nos diz sobre as insatisfações da empregada Diouana na casa de seus patrões e outros fatos. Numa entrevista em 1972, ele explica:

Eu acho que dado o fato da existência de uma diversidade de línguas na África, nós realizadores africanos teremos que encontrar nosso próprio meio para que a mensagem seja entendida por todos, ou vamos ter que achar uma linguagem que venha da imagem e dos gestos. Eu me arriscaria a dizer que nós temos que voltar ao passado e assistir alguns dos filmes silenciosos e dessa maneira encontrar uma nova inspiração. Ao contrário do que as pessoas pensam, nós falamos bastante na África, mas só quando é hora de falar. (BUSCH, ANNAS, 2008, p.29)

Em 1968, na pré-produção de seu segundo longa, *Mandabi*, Sembène já começa a pensar em uma história totalmente em Wolof, língua falada por 80% dos senegaleses. O contrato assinado, no entanto, foi para a produção de duas versões do mesmo filme, uma em francês, a qual ele considera que por causa da língua, os personagens soam “falsos” e outra em Wolof, superiormente realista, segundo o próprio. A partir de *Mandabi*, Sembène usará a língua local do ambiente em que se passa o filme. Nesse, todos os personagens que oprimem, brigam e gritam com o personagem principal, Ibrahim, falam francês. Em conclusão, “falar Wolof significa pertencer à comunidade, ser tradicional e solidário” enquanto “falar Francês, por outro lado, é sinônimo de alienação, vigarice e pertencimento à cultura opressora”. (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.36).

Em *Xala*, a questão da língua igualmente é tão forte que é tema de embate entre pai e filha. O pai (um político), como forma de se mostrar distinto e superior, se comunica com os outros geralmente em francês, mas a filha se recusa a seguir tais passos e só o responde em Wolof. Ele se exaspera com a situação e chega a agredir a menina por tal comportamento. O único momento do filme em que a vemos falando francês é quando ela se comunica com um policial. A mensagem fica bem clara: a competição entre essas duas línguas existe no campo simbólico e se estende para todos os campos da sociedade. Mesmo que cerca de 80% da população fale Wolof e menos de 30% seja fluente em francês, a língua francesa ainda domina os meios de poder, sejam econômicos, sociais ou políticos. A língua, nada mais é, que mais um meio de dominação e poder nessa parte da África. Essa é uma das grandes críticas de *Xala*.

Em toda sua vida, Sembène disse que seu cinema objetivava dar a voz a essas pessoas que nunca verdadeiramente se viram na tela até então; a possibilidade de se enxergarem como seres humanos relevantes e importantes a ponto de serem retratados numa tela grande. Em *Emitai*, primeiro longa-metragem de financiamento unicamente senegalês, Sembène filma uma tribo diferente dos Wolof, maioria no Senegal. Nesse filme, ele conta a história de resistência dos *Diolas*, minoria no país e considerada “inferior” numa escala social (por exemplo, a maioria das empregadas domésticas no Senegal é desse grupo étnico). Segundo ele “*Emitai* é baseado num evento real. A pessoa que liderou a luta [de resistência sobre o colonialismo], toda sozinha, era uma mulher – e uma mulher que estava doente. Os colonizadores a mataram, mas não mataram seu marido.” (BUSCH; ANNAS, 2008, p.26) Filmado com atores não profissionais em uma vila destruída pelos colonizadores em 1942, essa foi a primeira vez que a língua e o povo Diola foi mostrado no cinema, o que trouxe uma conscientização maior de todo o Senegal em relação às minorias no país. “E quando o governo senegalês finalmente decretou que iam ensinar a língua Wolof, eles se apressaram para adicionar o diola. Eu não sei se foi devido ao filme, mas foi o que aconteceu.” (ibidem, 2008, p.51).

3.3.2) É preciso entreter (ou: o cinema como objeto popular).

Eu não quero fazer filmes intelectuais, mas sim filmes populares visando às massas. Eu gosto de um cinema endereçado ao povo como o Cinema Novo Brasileiro. Cinema deve ser também entretenimento.

Ousmane Sembène
(BUSCH; ANNAS, 2008, p.22)

Para que o cinema se transformasse em “arma política”, Sembène logo compreendeu que era preciso fazer com que suas obras fossem vistas pelo maior número de pessoas possível. Com o avanço de seu prestígio, ele começará a fazer caravanas pelo interior do Senegal para exibir seus filmes em 16 mm, em projeções noturnas improvisadas a céu aberto e com debates. No início, porém, Sembène apenas contava com o popular “boca-a-boca” e era preciso conquistar seus primeiros espectadores. As estratégias de Sembène foram bastante acertadas nesse sentido. Ele combinou seu desejo de educar o povo sem necessariamente fazer filmes educativos. Reconstruindo a autoimagem de seu povo, sua produção mistura as tradições orais da África com os gêneros cinematográficos já populares entre o público cinematográfico acostumado com o cinema comercial estrangeiro, como a comédia ou o filme histórico.

Esses fundamentos vão tomando corpo ao longo dos filmes e, portanto, *Borom Sarret*, *Niaye* e *La noire de...*, seus três primeiros trabalhos, possuem menor apelo popular nesse sentido. São histórias dramáticas sobre a situação do Senegal e de seus habitantes após a independência e consideradas híbridas em seu estilo por possuir uma linguagem ainda mais ligada ao cinema clássico narrativo. Tais características são em parte devido à coprodução francesa, e em outra, decisões próprias de Sembène que entendia que somente um filme que atingisse positivamente as plateias europeias ecoaria com importância na África.

Em 1968, *Mandabi* marca uma pequena inversão em sua carreira com a aproximação ao gênero que Manthia Diawara coloca como “social realista africano”, ou seja, filmes que partindo de experiências contemporâneas geralmente opõe a tradição à modernidade para fazer uma crítica a esta última (ligada ao neocolonialismo, ao imperialismo e outros temas de cunho sociocultural). Esses filmes usam “o melodrama, a sátira e a comédia (...) e formas populares existentes como música, dança, tradição oral (literária e rumores) e o teatro popular.” (DIAWARA, 1990, p.65), o que cria um grande poder de comunicação com os espectadores africanos. Assim, *Mandabi* se torna o primeiro filme senegalês lançado comercialmente no país, além de ter feito um grande sucesso não somente no Senegal, mas em toda a África, pois de acordo com Sembène, “todo outro país alega que o que acontece no filme ocorre só no Senegal, o que não é verdade” (BUSCH; ANNAS, 2008, p.45). A popularidade veio exatamente das situações compartilhadas em diversos países africanos no contexto pós-colonial como a intensa burocracia nos meios governamentais, a trapaça no dia-a-dia, o falso interesse de amigos e conhecidos, a corrupção e outras tantas situações que quando retratadas em um espetáculo provocam ironia e humor pela aproximação da realidade.

Os espectadores logo elevaram Sembène ao papel de herói nacional. Mesmo que

filmes posteriores tenham sido censurados e cortados, o governo de Senghor nada podia fazer com o adorado diretor, principalmente porque ele, nessa época, já não se aliava com qualquer partido ou questão política direta (é preciso compreender que a descrença em relação à classe política abate fortemente a África).

Meus filmes têm mais seguidores que qualquer partido político e as religiões católica e muçulmana juntas. Toda noite eu posso lotar um cinema. As pessoas virão mesmo se compartilham minhas ideias ou não. (...) Há uma coisa que você não pode tirar das massas africanas e isso é ter *visto* algo (ibidem, p.43)

Seus temas passam a fazer cada vez mais parte da vida cotidiana africana. A grande acessibilidade está no fato de Sembène representar uma experiência coletiva baseada em elementos visuais e auditivos já compartilhados pela plateia. É nas lendas e músicas tradicionais que suas histórias se apoiam. Seus personagens são tipos sociais que retratam grupos e por mais sérios que sejam os assuntos, o uso da comédia e sátira é constante, pois o griô deve entreter e ensinar. O tema das maldições e do destino que está nas histórias orais pode ser encontrado em diversos momentos. Em *Xala*, a impotência masculina é a principal pauta, enquanto que em *Borom Sarret* e *Mandabi*, por mais que os personagens tenham esperança, o destino fatal já está traçado quase desde o início.

Popularidade e a noção de entretenimento se completam nos diversos debates que ele estabelece com o público após sessões de seus filmes, principalmente no interior do país, e palestras em escolas e universidades dentro e fora do Senegal. Com os anos, Sembène dedica cada vez mais tempo ao seu público, sendo o qual nada seria possível.

Estética sembeniana

Se ele [Sembène] tem focado consistentemente nas relações sociais do distorcido desenvolvimento da África, a grande amplitude da sua estética – uma desorientante combinação dos rituais e modos discursivos africanos com sequências expressionistas e naturalistas combinadas com coreografias épicas, sátira social, comédia sexual ou farsa - projeta seu trabalho em um quadro mais amplo e universal. A complexidade de seus filmes evita uma superficialidade: o realismo da narrativa pode ser entrecortado por surpreendentes momentos de melodrama, *flashbacks* e atuações não profissionais, que contribuem como em Brecht, para um senso épico.

David Murphy
(MURPHY, 2002, p.117)

De maneira geral, grande parte da produção africana subsaariana, foi tratada pela teoria cinematográfica como um cinema de formas simples, mas conteúdo denso. Por esse motivo, a maior parte dos estudos recai sobre questões da temática dos filmes e a recepção destes, seja na África ou ao redor do mundo. Raramente é possível encontrar quem se debruce sobre a montagem, o papel com os atores, a adoção da música e outras escolhas estilísticas. Isso demonstra dois pontos fundamentais: o primeiro é que, em certo sentido, a tradição da crítica cinematográfica na própria África é fraca e pouco expressiva, e a segunda é que a maioria os filmes africanos ainda são vistos sob o mesmo viés ocidental-eurocêntrico a mais de quarenta anos, como se somente sua mensagem fosse relevante para o mundo e não seu *modo de contar as histórias*. Pensando nisso, fizemos um pequeno panorama de alguns movimentos estéticos na África Subsaariana Ocidental Francófona no segundo capítulo e iremos agora, com mais profundidade, nos debruçar principalmente sobre as entrevistas que Ousmane Sembène deu ao longo dos anos em universidades e congressos de cinema ao redor do mundo, onde as questões demonstram uma preocupação maior com a forma de seus filmes.

Ao ser questionado sobre suas referências, Sembène sempre negou ter sido influenciado pelo trabalho de outros realizadores, com exceção dos diretores soviéticos Mark Donskoy (seu instrutor no Gorky Studio) e Sergei Eisenstein. No entanto, isso parece negar a história que já contamos da sua paixão desde pequeno pelo cinema. É bastante ingênuo pensar que ele não tenha sido influenciado por toda aquela cultura cinematográfica adquirida em Dakar (em especial a norte-americana e a europeia), mesmo que ele se recuse conscientemente a tal. Como Karl Rathcke bem pontua “realizadores como Sembène não reinventam o cinema cada vez que fazem seus filmes; em vez disso, seus filmes constroem (ou desconstroem) a tradição dos filmes que os precederam.” (RATHCKE, 1987, p.19) Dessa forma, é possível traçar paralelo entre o cinema de Sembène e o período silencioso (principalmente em função da montagem e direção de atores) e também o neorealismo italiano, movimento que agitou os círculos cinematográficos europeus no pós Segunda Guerra Mundial onde Sembène residia na época. Em seus primeiros filmes, por exemplo, é possível enxergar a ideologia marxista e o estabelecimento de um contato direto com a realidade social da época, além do que o orçamento reduzido (que se converteu numa linguagem mais simples e direta), as filmagens em externas e o uso de atores não profissionais também são outras características que fazem ligação direta com o movimento italiano.

Um dos traços mais marcantes em sua obra será o caráter realista das imagens, onde a

ficção parece permeada pelo estilo que reconhecemos como documental³⁸. Isso se deve a vários fatores – entre os mais simples estão o uso das línguas nativas e de atores não profissionais compondo grande parte do elenco até a inserção de cenas realmente filmadas sem nenhuma direção ou intromissão (longos planos da vida e dos costumes das cidades e vilas, cenas de danças e rituais são comuns, por exemplo). Mas o principal fator que talvez caracterize o realismo de sua imagem é o valor que Sembène dá a interpretação do cotidiano, ao tempo e ao espaço – ou o que Diawara chama de “estado natural e original de observação” (DIAWARA, DIAKTAHÉ, 2011, p.33) Em praticamente todos seus filmes tempo e espaço são tratados com grande importância e verossimilhança, como se o tempo fílmico se equivalesse ao tempo real, ao contrário da narrativa ocidental que prioriza os tempos da ação. A lentidão da narrativa pode incomodar a quem não está acostumado a esse ritmo, mas parece fundamental para que entremos no compasso da vida africana e dos pequenos rituais do dia-a-dia como comer, barbear-se e ouvir música. Segundo ele, os rituais são tão importantes que as pessoas se reconhecem através deles. (BUSCH; ANNAS, 2008, p.177)

Em um lento ritmo fílmico “Sembène quer que o espectador sinta o peso de cada plano e de cada imagem” (DIAWARA, DIAKTAHÉ, 2011, p.33) Em muitas de suas aulas para outros realizadores africanos, Sembène insistia no uso da montagem como meio de expressão. Usando como referência os estudos e teorias de Eisenstein sobre a montagem, encorajava a importância do gesto e de um ritmo próprio africano na narrativa, ligado ao tempo real da ação. Por sua vez, a linearidade pode ser considerada uma das principais características de seus filmes. Mesmo quando há *flashbacks* e *flashforwards*, o objetivo maior é informar e posicionar-nos melhor sobre a história em curso. A estrutura linear reforça as transformações pelas quais os personagens passam, enfatizando ciclos de vida. O carroceiro em *Borom Sarret* sai de casa, passa por diversas situações e retorna transformado, assim como todos os seus outros personagens. Assim, como que em fábulas, o processo de mudança é um dos grandes notes.

Assistindo à sua obra completa e lendo suas entrevistas, é perceptível que praticamente não há espaço para abstrações formais ou alusões metafísicas. A fuga desse “realismo”, quando ocorre, geralmente se manterá longe do plano formal e ocorrerá somente na narrativa. É o caso em *Emitai*, quando presenciamos o diálogo entre os deuses e o líder dos

³⁸ Interessante notar que nas exibições de seus filmes em universidades ou em exibições domésticas para amigos e familiares, nas quais estivemos presentes, muitos dos comentários acerca dos filmes era sobre o caráter “quase documental” daquelas imagens. Não entrando na espinhosa questão relativa à linguagem ficcional ou do documentário, essas falas espontâneas precisam ser levadas em conta. O “estilo” documental é sim uma realidade para quem se propõe a ver os filmes de Sembène.

Diola ou nas várias situações absurdas ao qual passa, por exemplo, o protagonista de *Xala* que é atingido por uma maldição que lhe deixa impotente. É importante lembrar que, no entanto, essas situações fogem ao entendimento da “verossimilhança narrativa” em certo sentido pela posição do nosso olhar ocidental. Para os africanos, talvez, tais situações representem situações do seu cotidiano sem nenhum estranhamento.

A importância dada ao tema das histórias deriva principalmente da tradição oral africana. É na tradição oral, mais do que qualquer referencial europeu, norte-americano ou soviético que, aliás, devemos encontrar a referência de seus filmes, visto que Sembène afirma que “o realizador africano é o griô dos tempos modernos” (PFAFF, 1984, p.127). Se uma tradição de contar histórias se mantém nessas sociedades ela é agora consequência e função do cinema. Portanto, em diversos filmes, o griô ou contador de histórias está presente fisicamente, seja como personagem (*Xala* e *Ceddo*) ou narrador (como em *Niaye*). As próprias exhibições de seus filmes remetem à tradição de contar história, uma vez que o público constantemente se dirigia verbalmente ao filme durante as sessões ou posteriormente, ao próprio diretor em debates.

Estruturalmente, a linearidade narrativa e o uso de elementos musicais igualmente podem ser comparados às táticas utilizadas pelos contadores de histórias (que se utilizam de *flashbacks* e *flashforwards* e da música para pontuar a história corrente, como já explicamos). Segundo Françoise Pfaff, “Sembène favorece o uso da guitarra Wolof na sua trilha sonora assim como o griô senegalês gosta de ser acompanhado com o mesmo instrumento de corda” (PFAFF, 1984, p.121). Aliás, o uso que se faz do som é bastante particular em sua filmografia. Ao contrário do cinema ocidental, no qual “existe música para qualquer coisa – para chuva, para lágrimas (BUSCH; ANNAS, 2008, p.30)” o elemento sonoro é trabalhado muitas vezes de forma metafórica, mas sem desnaturar a imagem. Como exemplo, o próprio Sembène cita o uso do silêncio em *Emitai*, quando nas sequências em que as mulheres ficam sentadas ao sol como forma de castigo quase não se ouve nada a não ser um galo bem longe e pequenas lamúrias das crianças. São vários planos em um silêncio quase total. A música só deve estar presente com um propósito, caso contrário deve ser dispensável.

Realizadores europeus geralmente usam músicas gratuitamente. É verdade que é prazeroso ouvi-las, mas, culturalmente, isso nos deixa alguma coisa? Eu acho que o melhor filme seria um que depois você precisa se perguntar ‘Havia música naquele filme?’ (BUSCH; ANNAS, 2008, p.30)

Nesse sentido, quando temos a presença de música nos filmes geralmente há significados importantes. Em *Borom Sarret*, quando o carroceiro entra no bairro moderno e de

elite começamos no mesmo instante a ouvir uma conhecida música clássica (Mozart, no caso), marcando a clara mudança de ambiente. Em uma entrevista sobre *Mandabi* e *Xala*, Sembène frisa que ele próprio compôs as músicas para as principais sequências. Em ambos os casos sua composição se baseou em canções populares já conhecidas, que traziam mensagens de chamada à luta, à revolta e à manifestação. Essa noção da música que possui um papel social político é bastante antiga e vem do período colonial, onde “toda a informação difundida entre as pessoas era passada pela música em grandes pontos de encontro, como as fontes e poços de água. O refrão musical era disperso como uma serpente que morde sua cauda.”³⁹ (ibidem, p.46). As canções dos filmes tornaram-se populares após as primeiras exhibições em Dakar, mas foram logo censuradas. Em *Mandabi* a canção original foi retirada das estações de rádios, contraladas pelo governo.

Para finalizar, é preciso tratar do trabalho de direção de atores, uma questão bastante abordada em suas entrevistas. De maneira geral, Sembène manteve um equilíbrio entre o trabalho com atores profissionais e não profissionais, dependendo da situação. Em *La noire de...*, primeira incursão fora do curta-metragem, os atores são todos profissionais. Mas logo em seguida, no filme *Mandabi*, ele inicia seu trabalho com atores não profissionais que seguirá em quase todos os filmes, pelo menos em parte do elenco. O protagonista de *Mandabi*, Makhouredia Gueye, foi encontrado trabalhando próximo ao aeroporto e nunca tinha atuado antes, mas seu profissionalismo e entrega foram tão elogiados que novamente em *Xala* ele atua como um dos ministros. Quase todo o elenco de *Emitai* também é composto por iniciantes na arte da atuação, pois com exceção dos franceses todos eram os próprios moradores daquela vila. Parece que Sembène começa, sobretudo, a buscar cada vez mais um tipo de atuação ligado à experiência pessoal buscando o acaso, a espontaneidade e a fuga de qualquer construção física, psicológica, gestual etc. Os ensaios em geral não contemplavam a exata movimentação dos atores ou falas, mas apenas davam direções sobre o que deveriam falar e em que momento. Além disso, muito era decidido no próprio momento das filmagens. Em entrevistas Ousmane dirá que os não-atores trazem ótimas ideias às filmagens pois representam situações análogas às suas vidas. Sembène afirma que

[o trabalho com atores não profissionais] é mais lento e mais difícil. Mas isso me dá mais satisfações. O amador não é um animal. Quando ele entende o assunto, transmite o que o diretor quer. E também tem sua opinião para dar. Profissionais geralmente vêm apenas para repetir seus diálogos e então vão embora. (ibidem, p.123)

No entanto, é preciso (como quase sempre) relativizar suas declarações, visto que a

³⁹ Esse símbolo representa algo em constante criação, como que um ciclo que começa de novo logo que termina.

colaboração com alguns atores profissionais será constante na maioria dos principais papéis de seus filmes e também na preparação de elenco. Thérèse M'bissine Diop (a protagonista de *La noire de...*), por exemplo, treinou os habitantes da vila em *Emitai* para que Sembène só precisasse dar instruções quando realmente fosse necessário (ibidem, p.21). A incorporação do acaso, aliás, será bastante comum em seus filmes, com diversas improvisações e mudanças no roteiro a partir do início das filmagens.

Concluindo, pode-se perceber uma originalidade e complexidade em sua estética que torna a rotulação de seus filmes quase impossível. Não só pela mistura e incorporação de aspectos próprios da cultura africana e pelas referências e movimentos relacionados às cinematografias estrangeiras, mas também pelas constantes mudanças estéticas de um filme para outro. De um estilo quase clássico a uma hibridização formal, Sembène conseguiu manter sempre próximo ao seu público e levantou importantes questões, que veremos melhor a partir das análises a seguir.

CAPÍTULO 4

ANÁLISES FÍLMICAS

As análises fílmicas a seguir não abarcam toda a obra de Sembène composta por três curtas-metragens e nove longas-metragens. Elas foram direcionadas a partir de temas que estabelecem ligações com os três capítulos anteriores. Os filmes não analisados poderiam igualmente tratar de assuntos importantes como o papel da mulher na sociedade africana (principalmente os filmes *Moolaadé* e *Faat-Kine*) ou o papel da religião no continente africano (como em *Ceddo* ou *Guelwaar*). Porém, como poucos tratamos desses assuntos específicos anteriormente, preferimos não abordá-los e fazer da análise seguinte uma pequena forma de resumo. Além disso, os filmes abordados em seguida podem (e devem) ser vistos sob diversos outros aspectos que não somente os estipulados.

4.1 *Borom Sarret* e *La noire de...* - a nova valorização do africano

***Borom Sarret* (1963):** história de um carroceiro que transforma a sua carroça em ‘táxi’ e realiza diversos serviços ao longo de um dia. Seu último cliente, um senegalês abastado, pede para levá-lo a um bairro de classe alta onde esse tipo de veículo é proibido. O carroceiro acaba sendo surpreendido por um policial, recebe uma multa e sua carroça é apreendida. Incapaz de reagir, ele volta pra casa culpando os clientes pelo seu destino e encontra a mulher que, vendo a difícil situação do marido, decide sair para arranjar dinheiro para que eles possam comer. Nesse filme, Sembène evidencia a luta de classes e temas como a exploração e o preconceito.

***La noire de...* (1966):** história de Diouana, uma humilde jovem senegalesa que se muda de Dakar, no Senegal para Antibes, na França, para trabalhar como babá de um rico casal francês. Ao chegar à casa dos patrões, Diouana é obrigada a assumir todos os serviços da casa, num regime de semi-servidão. A vida na França, antes um grande sonho, se torna insuportável e Diouana liberta-se das roupas e anseios ocidentais e se suicida.

Como já mencionado, antes da década de 1960, os povos de toda a África eram retratados no cinema hegemônico geralmente como objetos estereotipados em filmes comerciais – nos quais apenas faziam parte do exótico cenário e estavam majoritariamente em segundo plano nas histórias – ou objetos “antropológicos”, onde também muitas vezes apareciam sob uma visão distorcida ou eurocêntrica. É exatamente buscando romper com essa representação negativa dos africanos no cinema que Sembène constrói seus primeiros filmes: *Borom Sarret* e *La noire de...*

As imperfeições técnicas e narrativas dessas obras – em um *link* direto com os termos “cinema imperfeito” e “Terceiro Cinema” (preconizados pelos realizadores latino-americanos no mesmo período) – parecem no fim transformadas em uma linguagem nova e original, transformando a dificuldade real em dificuldade simbólica. Porém, se esses filmes ainda nos encantam para além do impacto estético dessas imagens ‘tortas’ e ‘autênticas’ é porque o que também está em pauta nos primeiros filmes de Sembène é o que Manthia Diawara chama de “valorização da subjetividade africana”, ou seja, a mudança nos paradigmas da representação

do africano. Essas quebras de expectativas ocorrem em maior ou menor grau ao longo das diversas situações pelas quais passam o carroceiro de *Borom Sarret* e Diouana, a empregada negra, de *La noire de...*, mas são elas que dão força a roteiros relativamente simples e prendem a atenção do espectador.

Em *Borom Sarret*, somos apresentados ao carroceiro fazendo suas preces para Alá em sua humilde moradia. De um bairro pobre, quase rural, ele sai em busca de clientes com seu cavalo e sua carroça. Somos apresentados a uma série de tipos comuns do Senegal pelo seu ponto de vista: do jovem que procura emprego passando pelo griô e um mendigo. Sobre todos eles, o carroceiro faz comentários em voz *over*, compartilhados apenas com o espectador. Até aqui os pensamentos são de senso comum, compartilhados por grande parte da sociedade senegalesa. Sobre o mendigo, ele diz, por exemplo: “Por que responder a ele? Há tantos mendigos... eles são como moscas!”. Já ao final do curta, após ter sido enganado pelo último cliente e ter sua carroça apreendida, o carroceiro tece diversos comentários críticos acerca da sociedade moderna em que vive. Ao sinal vermelho, por exemplo, ele pensa: “Luz vermelha! Deve se parar sempre. Andar! Deitar! Não, isso é prisão. É isso a vida moderna. É a vida nesse país.”. Esse discurso, “parte monólogo interior, parte análise teórica marxista da alienação numa cidade africana neocolonial” (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.24) coloca o humilde carroceiro em um patamar dubio. Ele é camponês e um intelectual marxista – que, aliás, fala francês. Mostrar que os africanos são sim capazes de traçar críticas e análises sociais importantes, independentemente de sua condição e classe social, é uma das principais contribuições que *Borom Sarret* talvez apresente, valorizando o sujeito africano naquela época.

Já em *La noire de...*, trata-se da sequência inicial a maior responsável pela quebra de expectativa nos espectadores, trazendo um ponto de viragem na História do cinema, no sentido em que apresenta uma personagem negra muito bem vestida e com colar de pérolas, andando sozinha de barco na famosa Riviera francesa. Ela se assemelha aos poderosos turistas que por lá caminham, olhando tudo com uma curiosidade contida e elegante. Perguntamo-nos instantaneamente quem seria aquela mulher. Um pouco depois descobrimos que se trata, na verdade, da empregada de um casal francês, mas, no entanto, aquela bela imagem inicial não nos sai da cabeça: ela pode ser uma empregada doméstica, mas é também um indivíduo com seus caprichos, uma mulher bonita. Nossas expectativas são totalmente rompidas, pois “uma representação narrativa mais crível exigiria que o realizador colocasse a empregada negra, que vai para a Europa trabalhar, vestido de modo tipicamente africano, que parecesse assustada e se escondesse num canto do barco.” (ibidem, p.25).

Esses dois exemplos trazem novas possibilidades ao olhar, na medida em que valorizam a individualidade de cada sujeito ante seu estereótipo. O estranhamento inicial vem de imagens com as quais não contávamos, mas isso, porém logo é deixado de lado e nos identificamos com esses personagens e suas histórias. É preciso compreender, no entanto, que essa identificação obviamente não vem somente da quebra de expectativa, ela também é conscientemente construída pelas escolhas formais de Sembène. Para Robert Stam e Louise Spencer, as estratégias para a identificação e simpatia com os personagens são bem claras em diversos filmes do diretor, como o uso constante de *close-ups*, do ponto de vista e escuta e da *voz over*.

La noire de... usa diálogos fora de tela para criar uma intimidade com a protagonista. (...) Planos da empregada trabalhando na cozinha coincidem com os insultos dos patrões sobre sua ‘preguiça’. Não apenas a imagem pontua o absurdo desses insultos – ela é a *única* pessoa que trabalha – mas também a coincidência desses diálogos em *off* com planos fechados do seu rosto nos faz ouvir os comentários através de seus ouvidos. (STAM; SPENCE, p. 17)

De certa forma isso pode ser levado para os comentários em *voz over* do próprio carroceiro em *Borom Sarret*, pensamentos sobre os seus diversos clientes e de como ele realmente se sente em relação à sociedade senegalesa e à vida, no sentido amplo. Parece-nos que o carroceiro é alguém bastante introspectivo, que pouco consegue se expressar e é por isso que aproximamos-nos dele ouvindo suas ‘confissões’, assumindo seu ponto de vista.

Concluindo, a partir da quebra de expectativas e de escolhas estilísticas que privilegiam, por exemplo, o ponto de vista ou o ponto de escuta, Sembène nos apresenta e nos aproxima de personagens quase nunca vistos antes na História do cinema. Uma nova valorização do africano começa a ser posta em curso a partir do seu cinema.

4.2 História e memória: confrontos coloniais em *Emitai* e *Camp de Thiaroye*

***Emitai* (1971):** história de resistência de uma pequena vila do grupo étnico Diola no interior do Senegal. Em 1942, após o início da II Guerra Mundial, os jovens do local são recrutados pelo Exército francês, que também tem a ordem de confiscar o arroz para as tropas. As mulheres da tribo, no entanto, escondem toda a colheita e se recusam a colaborar. Os anciões consultam seus deuses, mas não conseguem entrar num acordo. Após horas de impasse, os homens decidem entregar parte da colheita, mas são executados pelo Exército francês.

***Camp de Thiaroye* (1988):** episódio ocorrido em 1944 no Senegal, em um campo de trânsito chamado Thiaroye. Após lutarem ao lado dos Aliados na II Guerra Mundial, soldados de toda a África Francófona devem permanecer alguns dias nesse local até serem desmobilizados para suas vilas e cidades. No entanto, não se chega a um acordo em relação aos seus pagamentos, pois o governo francês insiste em pagar uma quantia menor do que prometida. Os soldados africanos então resolvem se rebelar e tomam o campo. Em retaliação, o governo francês manda destruir o campo com os soldados na calada da noite.

“Eu dedico esse filme a todos os militantes da causa africana” é o letrero que abre *Emitai*, deixando mais uma vez explícita a posição de Sembène a favor da África. Assim como fez com as imagens, o discurso eurocêntrico subjulgou a História e a memória africanas. A Europa, ao proclamar para si o domínio da História oficial, tratou de impor sua visão aos eventos do passado, reinterpretando, adicionando e excluindo diversas passagens. É por esses motivos que o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, em diversos momentos de sua produção teórica, cita a crença de que o continente africano seria, para muitos, um continente sem sinais de desenvolvimento histórico. Em *A Razão da História* ele escreve que “se alguém desejar conhecer as manifestações terríveis da natureza humana pode encontrá-las na África. O mesmo nos dizem as mais antigas notícias sobre esta parte do mundo; em rigor, ela não tem história.” (HEGEL, 1995, p.193) Esse pensamento, felizmente, vem mudando ao longo dos tempos, pois “a noção de que os povos nativos são pré-históricos ou povos sem história – não sentido de não possuírem nem registros históricos escritos nem qualquer tipo de desenvolvimento significativo é um equívoco” (SHOHAT; STAM, 2006, p.95). O filme histórico, portanto, tentará expor esse equívoco e terá grande importância nas diversas cinematografias africanas, em especial aquela relativa à África Subsaariana Ocidental Francófona. Nesse sentido, “recontar a História do seu ponto de vista para reapropriar a memória coletiva e desafiar as rasuras das leituras eurocêntricas da História se tornou uma parte vital do processo de autodefinição pós-colonial.” (THACKWAY, 2003, p.93).

Importantes concepções acerca da História oficial e memória popular na África podem igualmente ser encontradas na obra do teórico etíope Teshome Gabriel. Para ele “a História oficial tende a controlar o futuro por meios do passado. Historiadores privilegiam a palavra escrita do texto - que serve como regra de lei. A História oficial clama por um ‘centro’, continuamente marginalizando os outros”, enquanto a “memória popular considera o passado como assunto político. Ela ordena o passado não apenas como um ponto de referência, mas também um tema pela luta” sendo assim na verdade um olhar igualmente para o futuro. (GABRIEL apud CHAM, 1993, p.25) Seguindo esse raciocínio, ambos os filmes incorporam o espírito da memória popular na medida em que objetivam a partir do olhar para o passado buscar mudanças no presente. Além disso, não há heróis individuais (uma das muitas características da História oficial), pois Sembène preferirá a partir de sua ideologia marxista sempre olhar para o conjunto e os homens comuns. Ele será um dos primeiros diretores a investir no filme histórico como ‘acerto de contas’ longe da sensação nostálgica que muitos filmes históricos europeus então traziam. Grande leitor, Sembène sempre percebeu que a resistência aos governos coloniais, para ele uma das partes mais importantes da História

africana, estava excluída do cinema.

Emitai e *Camp de Thiaroye* surgem para mostrar ao mundo dois episódios esquecidos pela História oficial, onde ficam claras as atrocidades cometidas pelo governo colonial francês. Os embates ocorridos durante todo o período da colonização inclusive serão tão abordados em um dado momento da produção africana que Manthia Diawara os classifica como o “gênero de confrontação colonial”, ou seja, filmes que

posicionam o espectador à se identificar com a resistência do povo africano contra o colonialismo europeu e o imperialismo. As histórias são sobre conflitos coloniais e opõe os heróis africanos contra os vilões europeus. Elas são condicionadas pelo desejo de mostrar o heroísmo africano, a resistência (onde a versão colonial da História silenciou as vozes opositoras) e o papel da mulher na luta armada. (DIAWARA, 1990, p.68)

Esses filmes serão emblemáticos no sentido em que mostram a partir de diferentes perspectivas o abuso de poder do governo francês nas colônias e como consequência buscam um rompimento “simbólico”⁴⁰ com a França. Isto pode ser afirmado se levarmos em conta as últimas cenas de *Emitai* e *Camp de Thiaroye* e a retomada do conceito de uma “mensagem” junto com o encerramento dessas histórias (assim como nas fábulas e histórias do griô). Ambos os filmes terminam com o trágico assassinato dos africanos pelo simples fato de não terem aceitado se subordinarem à vontade e a ordem francesas. A promessa da Pátria-mãe é quebrada quando vemos que o governo francês se utilizou desses povos, mentindo para eles e excluindo-os de qualquer diálogo.

Tanto *Emitai* quando *Camp de Thiaroye* se desenvolvem inteiramente a partir desse conflito colônia *versus* metrópole. Em ambos, a II Guerra Mundial é tratada pelos africanos como “a guerra dos brancos”. Já em *Emitai* o general francês diz à tribo Diola que é uma honra para eles poderem ir à Guerra, igual aos seus pais na Primeira Guerra Mundial. Todas as questões francesas parecem arbitrariamente impostas, como a cômica cena em *Emitai* onde vemos a troca do cartaz do general francês Charles De Gaulle pelo do marechal Phillippe Pétain, simbolizando a subida do governo Vichy na França. Se para o cabo africano não faz sentido um marechal ter mais poder que um general, no fundo, Pétain e De Gaulle são a mesma coisa, ou seja, símbolos vazios na África.

⁴⁰ Colocamos aqui “simbólico” porque os filmes foram feitos alguns anos após a independência do Senegal e objetivam um rompimento no sentido de afastamento em uma acepção mais ampla que não somente o político ou econômico, chegando até ao afastamento cultural total. Para Sembène, o período pós-colonial (diferente do que pensava Senghor, presidente do Senegal de então) deveria ser um período de isolamento e busca pela “genuína” identidade africana. Podemos estender esse pensamento inclusive na noção de que ele dizia que as cinematografias africanas não deveriam depender da França ou qualquer outro país europeu para nada.

Tamanha crítica em relação à França acabou por trazer consequências para a distribuição desses filmes. *Emitai* só foi liberado no Senegal após um ano de protestos e uma pressão feita pelo governo francês o fez ser censurado por cinco anos em todas suas colônias ou ex-colônias. Naquela época, Sembène teve que enfrentar várias tentativas frustradas de compartilhar suas ideias:

Nós tentamos exibir *Emitai* em Guadalupe, mas o embaixador da França intercedeu. O filme teve uma noite de exibição em Burquina Faso e nunca mais. Quando eu fui convidado pelo governo e estudantes da Costa do Marfim para mostrar o filme, ele foi primeiro exibido para o conselho de censura composto por oito africanos e dois franceses. Os oito estavam de acordo, mas os dois franceses foram ao embaixador francês que procurou o chefe do Governo. Disseram-me que não era o “momento oportuno” para mostrar esse filme. (...) Eu peguei meu filme e parti. (BUSCH; ANNAS, 2008, p.45)

O mesmo ocorre com *Camp de Thiaroye*, que foi recusado na seleção do Festival de Cannes e banido por um tempo das telas francesas. Apesar disso, venceu o prêmio do júri no Festival de Veneza de 1988, chamando grande atenção para a questão.

Concluindo, os episódios que foram recontados por Sembène, junto com outras reformulações históricas que começaram a surgir em obras de vários outros realizadores, foram fundamentais para que a sociedade africana conhecesse e difundisse seu próprio lado da História oficial, proclamando mudanças e avanços principalmente na esfera pública, sem esquecer que Ousmane Sembène era um dos maiores críticos em relação ao governo de Senghor o qual considerava muito ligado aos interesses da França.

4.3 A sociedade pós-colonial africana: problema ou solução? – *Xala* e *Mandabi*

***Xala* (1974):** Após a independência do Senegal, governantes africanos assumem o poder, mas nada parece realmente mudar. Um novo ministro, conhecido como "El Hadji", se aproveita de um dinheiro recebido ilegalmente na posse para se casar com uma terceira mulher, para tristeza de suas duas primeiras esposas e ressentimento de sua filha nacionalista. Ele, porém, descobre em sua noite de núpcias que foi afetado por um feitiço que lhe causou impotência, não podendo consumir o casamento. El Hadji passa por situações cômicas até encontrar a causa da maldição. Na verdade o feitiço havia sido feito por mendigos e inválidos que ele antes esnobara. Para acabar com essa maldição, ele passa pela humilhação de se despedir e receber cuspes dos feiticeiros - (Obs: 'xala' em Wolof significa maldição).

***Mandabi* (1968):** Ibrahim, líder muçulmano de seu bairro e casado com duas esposas e com vários filhos, recebe uma ordem de dinheiro de seu sobrinho que vive em Paris. A partir daí ele passa a lidar de um lado com a burocracia e a corrupção dos órgãos senegaleses e de outro, com o interesse de sua família e de amigos no dinheiro que receberá. Ao final, a promessa do dinheiro fácil se torna um grande pesadelo e Ibrahim tem todo o dinheiro roubado por quem tinha prometido ajudá-lo a conseguir a ordem. A mensagem que fica, porém, é a de que o povo não deve aceitar essas situações e que só assim é possível mudar o país.

Se a crítica às práticas do governo francês é um dos pontos mais fundamentais na busca pela liberdade da África (como vimos na análise anterior), Sembène igualmente

reconhece que os próprios africanos são um dos grandes entraves para uma sociedade mais justa não só no Senegal, mas em todo o continente⁴¹. Em suas obras, não há somente vilões franceses e africanos ingênuos. Além disso, segundo ele, essa questão não é característica somente da sociedade pós-colonial e, no fundo, sempre existiu: “Nós temos que ter coragem de dizer que durante o período colonial nós às vezes fomos colonizados com a ajuda de nossos próprios líderes, nossos próprios chefes e nossos próprios reis.” (RATHCKE, 1987, p.16) Expor e reconhecer tal assunto são um dos objetivos desses dois filmes que se passam no mesmo período em que foram lançados, ou seja, nas décadas de 1960 e 1970.

As críticas de Sembène à sociedade moderna africana curiosamente transbordam a noção de classe. Se em *Mandabi*, há uma crítica direcionada aos membros das classes mais baixas, em *Xala* o alvo claramente é a burguesia e a elite do Senegal. Em ambos os filmes, há diversas críticas em relação à corrupção, à ocidentalização do gosto africano, à língua francesa, a burocracia pública e inclusive a algumas tradições africanas (como é o caso do casamento poligâmico em *Xala*). Variações dessas críticas, inclusive, podem ser encontradas em maior ou menor grau em qualquer obra de Sembène.

Em *Mandabi*, Ibrahim sofre o filme todo com essa sociedade. Primeiro, são os amigos e familiares que querem se aproveitar do dinheiro que ainda nem recebeu. Seus vizinhos, por exemplo, vão insistentemente a sua casa querendo empréstimos e um pouco de comida. Um conhecido de classe mais alta parece interessado em sua casa e estar armando um plano para consegui-la. Segundo, sofre com a burocracia e a ineficiência dos órgãos públicos, sem conseguir obter o dinheiro de forma descomplicada e honesta. No final, o carteiro (o mesmo que trouxe a ordem de pagamento) traz uma carta e uma mensagem àquela família (e ao público), incitando-os à revolta. Quando Ibrahim diz “A verdade é que aqui ser honesto é um delito. Eu também me tornarei um arrivista, um ladrão, um mentiroso” e se desespera junto com suas esposas, o carteiro calmamente diz “Nós mudaremos o país. Você, suas mulheres, seus filhos. Todos nós”. As várias situações pelas quais passou retornam à memória de Ibrahim e do espectador, deixando clara a desonestidade latente de parte da sociedade. Se Ibrahim decide combatê-la ou participar dela não fica claro. Para Sembène: “o final se relaciona com a evolução da sociedade senegalesa, se mostrando tão ambíguo quanto ela. Como o carteiro diz, ou teremos que fazer com que certas coisas mudem ou nos manteremos

⁴¹ Todos os filmes de Sembène se passam no Senegal (com exceção de *Mooladé* que tem como cenário Burquina Faso). No entanto, apesar do espaço definido, ele sempre afirmou que as situações ocorridas em suas obras poderiam ser levadas para tantos outros países africanos. Sembène foi um dos maiores defensores também do pan-africanismo e da extensão dos esforços e união para além das fronteiras. *Mooladé*, sua última produção, é considerada por ele a “mais africana de todas”, pois reuniu uma equipe de profissionais e investimentos exclusivamente de diferentes países da África.

corruptos.” (BUSCH; ANNAS, 2008, p.47).

Em *Xala*, algumas dessas questões são reconfiguradas. As críticas atingem logo na primeira sequência os governantes. A sequência de abertura é uma alegoria da independência, no sentido em que mostra os antigos governantes (senhores brancos e de terno, representando os ex-colonizadores) sendo expulsos da Câmara do Comércio por um grupo de negros vestidos à moda africana. Juntamente com esses ex-representantes, vão-se os bustos de Marianne, símbolo da França. O povo comemora do lado de fora. “Precisamos controlar nosso destino” diz o grupo de negros, assumindo o poder. Há um corte temporal e o povo é agora expulso da rua. Os mesmos brancos que ocupavam a Câmara voltam com malas cheias de dinheiro e ironicamente já encontram os africanos com ternos e outra postura. Os novos ministros africanos aceitam o suborno e sorriem. Clara alegoria da corrupção e da troca de poderes que, no fundo, nada modifica. É, aliás, com esse dinheiro que El Hadji decide se casar com uma terceira mulher e todo o restante da história se desenvolve a partir da relação entre ele, suas outras duas famílias anteriores e a nova mulher. A maldição do título é a impotência que o perseguirá até o final. Além disso, em *Xala*, diferentemente de *Mandabi* o próprio protagonista agora é o mal exemplo. El Hadji é uma espécie de anti-herói africano, pois apesar de interesseiro, autoritário e malicioso, não se trata exatamente de um vilão ou uma má pessoa e às vezes até somos levados a nos identificar com ele. O problema é que El Hadji, como se estivesse “cego”, se interessa apenas pelas suas próprias questões, passando por cima de tudo por seus objetivos. E de novo, a lição vem ao final: El Hadji precisa se despir, literalmente e figuradamente (de todos seus preconceitos) se quiser se livrar da maldição. Outra grande crítica é a questão da invasão da cultura estrangeira e como isso é assimilado pelos africanos. A segunda mulher de El Hadji, além de muito interesseira, representa o desejo de se ‘ocidentalizar’ a qualquer custo. Ela se veste e se porta de forma bem diferente de todas as outras mulheres do filme, sempre com longos brincos dourados e óculos escuros. Além disso, há irônicas críticas ao “auto preconceito” por todo o filme. Quando, por exemplo, dois convidados do casamento conversam sobre suas férias, um deles diz: “Já não vou à Espanha. Há negros por toda a parte”.

Ambos os filmes são adaptações cinematográficas para os romances que Sembène lançou em 1966 (*Le mandat*) e 1972 (*Xala*) e que se tornaram rapidamente grandes sucessos em boa parte da África. Segundo Manthia Diawara

Le mandat, a obra a partir da qual foi feita a adaptação para o cinema, é um clássico da literatura africana, que faz parte dos programas de todas as escolas secundárias e universidades. O livro é uma forte acusação à corrupção dos funcionários públicos africanos e uma crítica ao neocolonialismo nas novas

nações independentes. É um *roman à clef* [sic] que termina com o carteiro a incitar a população oprimida a revolta (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.31)

Longe de serem considerados estritamente comédias, o fato de ambos os protagonistas passarem por diversas situações cômicas em busca do seu objetivo (situações que, em certo sentido, são mais críticas que engraçadas) fez com que ambos os filmes se tornassem também muito populares em diversos países africanos e fora dele, porém não sem antes sofrer com a censura, assim como vários outros filmes de Sembène. *Xala* teve um corte de onze cenas antes de ser liberado no Senegal na época de seu lançamento, mas Sembène mandou que fossem distribuídos “folhetos que indicavam as cenas que foram cortadas, para que as pessoas tivessem uma ideia do que estava faltando.” (BUSCH; ANNAS, 2008, p.76) Para ele, isso demonstra claramente sua tese de que o governo de Senghor e a burguesia africana ainda não estavam preparados para lidar com seus próprios problemas.

Conclusão

A história do cinema na África tem como uma de suas características principais o uso do filme como uma experiência não somente estética, mas, acima de tudo, política.

O cinema no período colonial, por exemplo, se apresentou como uma das principais formas de dominação europeia. Enquanto alguns governos, como França e Portugal, praticamente não criaram nenhum tipo de política cinematográfica nas colônias deixando-as a mercê do filme estrangeiro, outros como o Reino Unido, montaram bases de produção e lançaram filmes direcionados especificamente ao público local, porém com um forte viés propagandístico e de exaltação do colonizador. Ambas as iniciativas (ou a falta de), no entanto, tiveram consequências bastante similares. Na verdade, produzida ou não na África, a esmagadora maioria dos filmes exibidos ali na primeira metade do século XX apresentavam uma visão distorcida acerca da África e dos povos africanos.

Aos documentários e cinejornais, foram acrescentados já no início do século XX os filmes de ficção hollywoodianos e europeus que apresentavam todos um mesmo silêncio acerca da situação colonial. Para Melissa Thackway, em praticamente todos os filmes que possuem alguma relação com a África “não há naturalmente nenhuma sugestão do ponto de vista ou discurso africano, nem qualquer referência à realidade geralmente brutal da dominação colonial e exploração econômica.” (THACKWAY, 2003, p.32) Nesses filmes de ficção, enquanto o branco é geralmente o desbravador ou intelectual, o personagem negro se caracteriza quase por ser um objeto de cena que somente indica a passagem da história no continente africano. Muitas vezes são só vistos em grandes grupos, sem qualquer indicativo de individualidade e apresentando-se como uma ameaça ou ainda como o exótico, o outro. Somando-se a isso,

A África foi sistematicamente representada como uma zona étnica e geograficamente homogênea, coberta por florestas hostis. Todos os detalhes culturais específicos, como linguagem ou vestuário, foram apagados e/ou aparentemente considerados espúrios ou desinteressantes. (ibidem, 2003, p.33)

É somente com o fim da colonização que surge uma nova alternativa a esse quadro, com uma produção genuinamente local. Após as independências, essa produção nasce de diferentes esforços e incentivos, alguns pouco inocentes como o das ex-metrópoles desejosas em manter os laços de dominação e seus papéis de líderes mundiais. Surge(m) o(s) cinema(s) da África e com ele as singularidades de cada região ou país.

Na região que delimitamos como África Subsaariana Ocidental Francófona (que inclui o Benin (antigo Daomé), Costa do Marfim, Guiné, Senegal, Mali, Mauritânia, Níger, Burquina Fasso (antigo Alto Volta), Chade, República Centro-Africana, Gabão, Togo e Camarões) as semelhanças, por exemplo, são inúmeras: desde um passado pré-colonial, onde muitos grupos étnicos pertenciam aos mesmos impérios, passando pelo mesmo tipo de dominação colonial (pela França), até chegar aos dias de hoje com muitos desafios pós-independência semelhantes.

Se por um lado, a França incentiva e possibilita o surgimento de cineastas nesses países com a criação de órgãos de produção local e fundos de financiamento, por outro, sua influência é demasiadamente prejudicial por ditar certos tipos de obra, vinculadas muito mais ao gosto europeu e ao filme de arte e de festival, do que propriamente promove uma produção voltada ao gosto africano. Além disso, o tipo de financiamento praticado muitas vezes impede o aparecimento de filmes mais críticos em qualquer aspecto, quando no fundo a maioria dos cineastas teve (e ainda tem) a intenção de utilizar o cinema como forma de politizar as massas e livrar a África das garras do imperialismo e do neocolonialismo.

Infelizmente não podemos afirmar que as políticas nacionais ou pan-africanas tiveram maior sucesso. De maneira geral, essas políticas surgiram embaladas por um maior reconhecimento ao filme africano em âmbito internacional nas décadas de 1970 e 1980, mas incapazes de concorrer com a produção em escala industrial de outros países como Estados Unidos, Índia e França e sem um sistema integrado de distribuição e exibição, logo foram em sua maioria abandonadas. No contexto de então, o cinema parecia um luxo que muitas das nações africanas ainda não podiam abarcar. As iniciativas que restam hoje ajudam essa produção a se manter, porém em quantidade bem baixa. Dados atuais expostos no capítulo 2 confirmam a dificuldade pela qual a maioria das cinematografias franco-africanas ainda passa. Apesar de todas essas dificuldades, o cinema da África Subsaariana Ocidental Francófona se caracteriza como um cinema de grande pluralidade em termos estéticos. Dos anos 1960 até os dias de hoje, diversas correntes surgiram tendo como característica ainda serem bastante ligados à realidade cultural, social, política e econômica da região. Outro ponto em comum entre diversos filmes é a ligação com algumas tradições, principalmente a dança, a música e a tradição oral. Como vimos, são essas tradições que, aliás, dizem muito acerca das escolhas formais e de conteúdo dessas cinematografias.

Dentre as cinematografias mais fortes de toda a África está a do Senegal. Uma das muitas razões é o fato de ser senegalês o considerado primeiro cineasta na região ao sul do Saara: Ousmane Sembène. Nascido entre 1922 e 1923 no sul do Senegal, Sembène se mostra

logo uma criança incomum. Expulso da escola aos treze anos de idade, seu pai decide mandá-lo para a casa de outros parentes em Dakar. Lá, o jovem Ousmane, de família humilde, começa a trabalhar como aprendiz de mecânico e em construções, ao mesmo tempo em que adquire a paixão pelo cinema e pela leitura, além de participar ativamente de outros eventos culturais do Senegal, como a contação de histórias e rituais de luta e dança.

Em 1944, Sembène é chamado para alistar-se no Exército francês na Segunda Guerra Mundial lutando na França e no Níger. Após os 18 meses de serviço obrigatório, ele retorna para Dakar transformado politicamente e com grande participação em sindicatos e greves. Três anos depois, desempregado, parte para Marselha, na França envolvendo-se ainda mais com política. Vira membro do Partido Comunista Francês e líder de diversas outras organizações políticas, principalmente voltadas à questão do imigrante negro na França. Nesse meio tempo, toma conhecimento de inúmeros pensadores, teóricos, autores e cineastas comunistas, mas começa a sentir a falta de artistas “revolucionários” da África. Lança em 1956 seu primeiro romance *Le docker noir*, seguido em 1957 por *O pays, mon beau peuple!*, ambos os livros contendo claros traços biográficos e tratando da condição negra na África e fora dela. Reconhecido pelo seu trabalho, consegue uma bolsa de direção cinematográfica no Gorky Studio, em Moscou. A escolha de Sembène pela produção cinematográfica, em paralelo com a literária, é justificada por ele pela baixíssima taxa de alfabetização da população senegalesa naquela época. Para ele o cinema deveria educar o povo. Em um artigo para a revista canadense *Cinéma Quebec*, em 1974, ele escreve:

A minha ambição não é fazer filmes comerciais. Não é só criar produtos que sejam vendidos e consumidos. Eu vivo e eu participo em uma dada sociedade, a sociedade Africana, que se encontra em um ponto de viragem na sua história (...). Minha ambição como cineasta Africano é fazer “filmes-livres”, “filmes escolas” ou “cursos de alfabetização elementar”, se você quiser. (CHERIAA, 1978, p.56)

Em 1963, aos quarenta anos de idade, Ousmane Sembène lança seu primeiro filme, o curta-metragem *Borom Sarret*, considerado por muitos também o primeiro filme africano da região Subsaariana, pois pela primeira vez um diretor africano negro filmava uma ficção em seu próprio país mostrando as questões que estavam em pauta naquele contexto, como a enorme desigualdade social, a segregação racial e outras questões. Suas críticas tinham como alvo tanto a sociedade neocolonial africana, quanto o interesse perverso da França pela África. Esses e outros temas sociais continuarão presentes em toda sua obra, caracterizada pelo comprometimento político e social do filme, considerado por ele uma “arma política”. Para Manthia Diawara,

Desde o início seus filmes confrontaram o espectador com personagens que questionavam a ordem natural do mundo à sua volta, exigiam mudanças e desafiavam a nossa visão da África enquanto continente fora da história. A narrativa dos seus primeiros filmes coloca a cidade contra o campo, as elites neocoloniais da burguesia contra o campesinato e o proletariado e a língua francesa contra as línguas africanas. (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.2)

Em relação à forma, sua obra é reconhecida por um apego ao “realismo” das imagens, embora em alguns momentos esse realismo seja entrecortado por sequências quase surrealistas, oferecendo-nos situações fantásticas, oriundas principalmente das lendas e histórias, ou seja, da tradição oral africana. Essa tradição será fundamental para compreender suas películas, na medida em que ele acreditava que o cineasta era o novo contador de histórias. Seguindo uma montagem linear em termos de função (mas não estritamente sua forma, devido ao uso de *flashbacks* e *flashfowards*), Sembène dedica à imagem cinematográfica um grande peso: a atenção dada ao tempo e ao espaço confere muitas vezes uma espécie de encantamento, pois o espectador toma o lugar da câmera e registra com ela os acontecimentos da vida, por vezes banais, por vezes surpreendentes e reveladores (de um comportamento, de uma sociedade, de desejos e impotências).

Por último, apesar de toda sua importância ter virado quase ponto de referência obrigatório para outras gerações, Sembène foi uma exceção no modo de produção da África Subsaariana Ocidental Francófona. Em nome de uma maior liberdade de expressão, ele teve que entrar em confronto diversas vezes com seus produtores, de início todos franceses. Com o reconhecimento internacional, pode enfim contar com investimentos e recursos próprios do Senegal e de outros países da África. Mesmo assim, seus filmes foram censurados inúmeras vezes. Foi um dos únicos realizadores em todo o continente a combinar uma produção mais ou menos constante, tendo realizado doze produções, entre curtas e longas-metragens. Todos esses motivos justificam o título de ‘pai do cinema africano’ que recebeu ainda em vida.

Bibliografia

ARMES, Roy. *African Filmmaking - North and South of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

_____. *O cinema africano ao Norte e ao Sul do Saara*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. *Culture and National Identity*. In: MARTIN, Michael T. (org.). *Cinemas of the Black Diaspora, Diversity, Dependence and Oppositionality*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

BAMBA, Mahomed. *O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. *O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural*. In: BATISTA, Mauro. MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. *A recepção dos filmes africanos no Brasil*. Encontro Socine, 9º, São Leopoldo (RS), 19 a 22 de outubro de 2005, p.135-142.

BENSALAH, Mohamed. *Sembène Le Magnifique (1923-2007)*. Revue Africaine des Livres. Vol. 4 n°2. Setembro, 2008.

BOAHEN, Albert Adu (org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010

BOUGHEDIR, Ferid. *O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BUSCH, Annett. ANNAS, Max. (orgs.) *Ousmane Sembène: interviews*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2008.

CHAM, Mbye. *Official History, Popular Memory: Reconfiguration of The African Past in the Films of Ousmane Sembène*. In: GADJIGO, Samba [et. al] *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

CHERIAA, Tahar. *Écrans d'abondance, ou cinémas de libération en Afrique*. Tunis: Société Tunisienn de Difussion, 1978.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DANTAS, Raymundo Souza. *Situação do cinema africano*. Filme Cultura, ano VII, No 24, p. 52-53, 1973

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

_____. *African Cinema Today*. SVA Review, v.6, p. 65-74, março de 1990

_____. *A iconografia do cinema da África ocidental*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano – novas formas, estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FREDON, Michel. *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1998.

HALL, Stuart. *Cultural identity and cinematic representation*. Framework n° 36, 1989, p. 68-82

HARROW, Kenneth W. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington: Indiana. Indiana University Press, 2007.

HEGEL, George. *A Razão na História. Introdução à Filosofia da História Universal*. Lisboa: Edições 70, 1995.

HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Bloomington: Indiana. Indiana University Press, 2010.

GADJIGO, Samba [et. al] *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

GOERG, Odile. *The Cinema, a Place of Tension in Colonial Africa: Film Censorship in French West Africa*. Afrika Zamani, Nos. 15 e 16, 2007–2008, pp. 27-43.

MAZRUI, Ali A. (org.). *História geral da África volume VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010

MURPHY, David. *An African Brecht – The cinema of Ousmane Sembène*. New Left Review, n.16 – jul. agosto 2002

NASCIMENTO, Jonas Alexandre do. *O cinema e a crítica (pós-)colonial em África – uma análise do filme Xala*. 2013. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PFUFF, Françoise. *Sembène, A Griot of Modern Times*. In: MARTIN, Michael T. (org.).

Cinemas of the Black Diaspora, Diversity, Dependence and Oppositionality. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

_____. *The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema*. In: GADJIGO, Samba [et. al] *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

_____. *Three faces of Africa - Women in Xala*. Jump Cut, no. 27, July 1982, pp. 27-31

RATHCKE, Karl. *Ousmane Sembène's Borom Sarret: A film of transition for African cinema*. The USC spectator v.7.2. spring 1987. P.15-20

ROUCH, Jean. *The awakening of African Cinema*. The Unesco Courier, No 3. Março de 1962. p.10-19

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

STAM, Robert. SPENCER, Louise. *Racism, colonialism and representation*. Screen 24, No 2, março-abril 1983.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003

THIONG'O, Ngugi Wa. *A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?* In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press, 1994.

WATKINS, Claire Andrade. *Film Production in Francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembène – an exception*. In: GADJIGO, Samba [et. al] *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

WEAVER, Harold. *"Film-makers have a great responsibility to our people": an interview with Ousmane Sembène, 1973* In: RATHCKE, Karl. *Ousmane Sembène's Borom Sarret: A film of transition for African cinema*. The USC spectator v.7.2, 1987. p.15-20

Links Eletrônicos

UNESCO. Information Sheet No. 1 – Analysis of the UIS International Survey on Feature Film Statistics (2009). Disponível em:
http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/Infosheet_No1_cinema_EN.pdf. Acesso em 27 de fevereiro de 2013

FANGA, Khephen. *FESPACO 2013 campaign launched in Libreville*. Disponível em:
<http://en.gabonews.com/entertainment/items/fespaco-2013-campaign-launched-in-libreville.html>. Acesso em 07 de janeiro de 2013

Filmografia - Ousmane Sembène (em ordem cronológica)

Borom Sarret (1963, Senegal, 16mm, 21 minutos, P&B)

Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises

Produção: Ousmane Sembène

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Christian Lacoste

Edição: André Gaudier

Elenco: Abdoulaye Ly

Niaye (1964, Senegal, 35mm, 35 minutos, P&B)

Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises

Produção: Ousmane Sembène

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan

Edição: André Gaudier

Trilha sonora: Fatou Casset, Keba Faye

Elenco Serigne Sow, Astou Ndiaye, Mame Dia, Moudou Sene

La noire de... (1966, Senegal, 35mm, 65 minutos, P&B)

Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises

Produção: André Zwobada

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: George Caristan

Edição: André Gaudier

Trilha sonora: Air populaire senégalais

Elenco: Thérèse N'Bissine Diop, Anne-Marie Jeline, Robert Fontaine, Momar Nar Sene, Toto Bissaite

Mandabi (1968, Senegal, 35mm, 90 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev e Comptoir français du film

Produção: Jean Maumy, Paul Soumanou Vieyra

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Paul Soullignac

Edição: Gillou Kikoine

Som: Henry Moline

Elenco: Mamadou Gueye, Isseu Niang, Serigne Ndiaye, Serigne Sow, Moustapha Touré

Tauw (1970, Senegal, 16mm, 24 minutos, cor)

Uma produção da Broadcasting Film Commission e National Council of the Church of Christ

Produção: Paulin Soumanou Vieyra, Herbert F. Loew

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan

Edição: Mawa Gaye
 Música: Samba Diabara Samb
 Elenco: Amadou Dieng, Mamadou M'Bow, Fatim Diagne, Coumba Mané, Yoro Cissé,
 Mamadou Diagne, Christophe Colomb

Emitai (1971, Senegal, 35mm, 98 minutos, cor)
 Uma produção da Filmi Domirev
 Produção: Paulin Soumanou Vieyra, Myriam Smadja
 Direção: Ousmane Sembène
 Roteiro: Ousmane Sembène
 Fotografia: Georges Caristan
 Edição: Gilbert Kikone
 Trilha sonora: Manu Dibango
 Elenco: Robert Fontaine, Ibou Camara, Michel Renaudeau, Pierre Blanchard, Andoujo
 Diahou

Xala (1974, Senegal, 35mm, 123 minutos, cor)
 Uma produção da Filmi Domirev e SNCP
 Produção: Paulin Soumanou Vieyra
 Direção: Ousmane Sembène
 Roteiro: Ousmane Sembène
 Fotografia: Georges Caristan
 Edição: Florence Eymon
 Trilha sonora: Samba Diabara Samb
 Elenco: Tierno Leye, Miriam Niang, Douta Seck, Younoussé Seye, Seune Samb

Ceddo (1976, Senegal, 35mm, 120 minutos, cor)
 Uma produção da Filmi Domirev
 Produção: Paulin Soumanou Vieyra
 Direção: Ousmane Sembène
 Roteiro: Ousmane Sembène
 Fotografia: Georges Caristan, Orlando Lopez, Bara Diokhane, Seydina O. Gaye
 Edição: Florence Eymon, Dominique Blain
 Som: El Hadji Mbow, Moustapha Gueye
 Elenco: Tabata Ndiaye, Mamadou Ndiaye Diagne, Mamadou Dioum, Mustapha Yade

Camp de Thiaroye (1988, Senegal, 147 minutos, cor)
 Uma produção da Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor
 Produção: Mustafa Bem Jemja, Ouzid Dahmane, Mamadou Mbengue
 Direção: Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow
 Roteiro: Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow
 Fotografia: Smail Lakhdar-Hamina
 Trilha sonora: Ismael Lo
 Elenco: Ibrahima Sane, Mohamed Dansoko Camara, Sikiri Bakara, Jean Daniel Simon, Pierre
 Orma

Guelwaar (1991, Senegal, 35mm, 115 minutos, cor)
 Uma produção da Filmi Domirev, Galaté Films, FR 3 Film Production, Channel Four, WDR
 Produção: Jacques Perrin, Ousmane Sembène
 Direção: Ousmane Sembène

Produção: Ousmane Sembène

Fotografia: Dominique Gentil

Edição: Marie-Aimée Debril

Trilha sonora: Baaba Maal

Elenco: Omar Seck, Ndiawar Diop, Mame Ndombe Diop, Isseu Niang, Miriam Niang, Tierno Ndiaye

Faat-Kiné (2000, Senegal, 35mm, 120 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev, Agence de la Francophonie, Canal + Horizon

Produção: Wongue Mbengue

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Dominique Gentil

Edição: Kahena Attia- Riveil

Trilha sonora: Yandé Codou Sene

Elenco: Venus Seye, Mame Ndoumbe Diop, Tabara Ndiaye, Awa Sene Sarr, Ndiagne Dia

Moolaadé (2004, Senegal/França/Burquina Fasso/Camarões/Marrocos/Túnisia, 35mm, 120 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev, Centre Cinematographique Marocain, Direction de la Cinematografie Nationale, Cinetelefilms, Films de la Terre Africains

Produção: Bertrand Michel Kaboré

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Dominique Gentil

Edição: Abdellatif Raiss

Som: Denis Guilhem

Trilha sonora: Boncana Maiga

Elenco: Fatoumata Coulibaly, Maimouna Hélène Darra, Salimata Traoré, Dominique Zeida

Filmografia – Outros filmes
(em ordem alfabética por título original)

Afrique sur seine (1955, França/Senegal, 16mm, 22 minutos, P&B)

Uma produção do Groupie african de cinéma

Direção: Paulin Soumanou Vieyra, Mamadou Sarr

Fotografia: Robert Caristan

Edição: Paulin Soumanou Vieyra

Elenco: Paulin Soumanou Vieyra, Mamadou Sarr, Marpessa Dawn, Annette M'Baye d'Erneville

Finye (1982, Mali, 35mm, 105 minutos, cor)

Uma produção da Les Films Cissé

Diretor: Souleymane Cissé

Roteiro: Souleymane Cissé

Fotografia: Etienne Carton de Grammont

Música: Rádio Mogadíscio, Pierre Gorse, folclore do Mali

Elenco: Balla Moussa Keïta, Ismaïla Sar, Oumou Diarra, Ismaïla Cissé, Fousseyni Sissoko, Goundo Guissé, Jonkunda Koné

Olympia (1938, Alemanha, 35mm, 226 minutos, P&B)

Direção: Leni Riefenstahl

Roteiro: Leni Riefenstahl

Fotografia: Paul Hozki

Edição: Leni Riefenstahl

Trilha sonora: Herbert Windt, Walter Gronostay

O Nascimento de uma Nação (*The Birth of a Nation*) (1915, Estados Unidos da América, 190 minutos, P&B)

Produção: D. W. Griffith, Harry Aitken

Direção: D.W. Griffith

Roteiro: D.W. Griffith, T. F. Dixon, Frank E. Woods

Fotografia: G. W. Bitzer

Edição: D. W. Griffith

Trilha Sonora: Joseph Carl Breil

Elenco: Lilian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Ralph Lewis, George Siegmann

Os Deuses devem estar loucos (*The Gods must be crazy*) (1980, Botswana/África do Sul, 109 min, cor)

Direção: Jamie Uys

Roteiro: Jamie Uys

Fotografia: Jamie Uys

Edição: Jamie Uys

Elenco: Marius Weyers, Sandra Prisloo, N!xau

Yeelen (1987, Mali/Burquina Fasso/França/Alemanha ocidental, 105 minutos, cor)

Produção: Souleymane Cissé

Direção: Souleymane Cissé

Roteiro: Souleymane Cissé

Fotografia: Jean-Noel Ferragut, Jean-Michel Humeau

Elenco: Issiaka Kane, Aoua Sangare, Niamanto Sanogo, Balla Moussa Keïta

Sanders of the River (1935, Reino Unido, 98 minutos, P&B)

Direção: Zoltan Korda

Roteiro: Lajos Biró, Jeffrey Dell, Edgar Wallace

Fotografia: Osmond Borradaile, Louis Page, Georges Périnal

Edição: Charles Crichton

Elenco: Paul Robeson, Leslie Banks, Nina Mae McKinney, Robert Cochran, Martin Walker

Selvagens Cães de Guerra (*The Wild Geese*) (1978, Reino Unido/Suíça, 134 minutos, cor)

Direção: Andrew V. McLaglen

Roteiro: Daniel Carney

Fotografia: Jack Hildyard

Edição: John Glen

Elenco: Richard Burton, Roger Moore, Richard Harris, Hardy Kruger