

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA  
CURSO DE HISTÓRIA

**ANA PAULA MENDES FERREIRA**

**AS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE SENEGALESA PÓS-COLONIAL NA  
FILMOGRAFIA DE OUSMANE SEMBÉNE: uma análise do filme Xala (1974)**

São Luís – MA

2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA – DHG  
CURSO DE HISTÓRIA

**ANA PAULA MENDES FERREIRA**

**AS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE SENEGALESA PÓS-COLONIAL NA  
FILMOGRAFIA DE OUSMANE SEMBÉNE: uma análise do filme Xala (1974)**

Monografia apresentada ao Curso de História Licenciatura  
da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção  
parcial do grau de licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dr. Viviane de Oliveira Barbosa

São Luís – MA

2018

**ANA PAULA MENDES FERREIRA**

**AS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE SENEGALESA PÓS-COLONIAL NA  
FILMOGRAFIA DE OUSMANE SEMBÉNE: uma análise do filme Xala (1974)**

Monografia apresentada ao Curso de História Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção parcial do grau de licenciada em História.

São Luís, 25 de junho de 2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Viviane de Oliveira Barbosa (UEMA/UFMA)  
(Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Milena Galdez Ferreira (UEMA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tatiana Raquel Reis Silva (UEMA)

São Luís

2018

## AGRADECIMENTOS

Este foi certamente, um dos momentos mais esperados desta monografia, pois terei a oportunidade de agradecer a cada uma das pessoas que passaram pela minha vida nesses três anos e meio e contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho.

Primeiramente, agradeço a Deus, por ter me acompanhado desde 1996, nessa caminhada chamada vida.

Aos meus pais, dona Rosa e seu Deco. Não tenho palavras para agradecer vocês. Obrigada por todos os esforços e sacrifícios que fizeram por mim e pelos meus irmãos. Sem o amor e apoio de vocês eu não seria um terço da pessoa que me tornei hoje. Apesar de ter passado a maior parte da minha vida morando longe, todos os meus esforços são para que um dia, possamos viver juntos novamente.

Aos meus irmãos, em especial à Renata e Ana Carla, vocês não sabem, mas nossas conversas descontraídas sempre me motivaram a não desistir de lutar pelos meus sonhos. Eu amo vocês.

Às minhas tias, Juliana, Ana Cleudes e Concita, por todo apoio e incentivo ao longo de onze anos de estadia em São Luís. Aos meus avós paternos, Margarida e Eliezer, por serem tão amorosos e por me receberem sempre com um sorriso no rosto.

É com imenso prazer que agradeço à minha orientadora, professora Viviane Barbosa, pela orientação, paciência e por acreditar em mim. Aproveito o momento para expressar minha admiração por você, exemplo de professora, orientadora e ser humano.

A todos os professores do curso de história da UEMA, por me proporcionarem não só uma formação intelectual, mas aprendizados que serão levados para a vida toda. Aos funcionários da universidade, Ana, seu Marcos, tia Concon, Jô, Lauísa, Reyjane, Rosi e ao nosso D30.

À Osmarina Duarte, minha maior incentivadora. Obrigada pelo apoio, pelo amor, pelo companheirismo, por todas as palavras de carinho, por estar ao meu lado sempre, por seu sorriso e abraço acolhedores. Agradeço também aos “jogadores” de sua família, por me acolherem e me fazerem sorrir nos meus momentos mais desesperadores.

Aos “Anes”, vocês foram o melhor presente que ganhei na universidade. Liana, JaniCe, Sterlane, Kenilson, Osmarina e Rayanne, obrigada por me proporcionarem tantos momentos felizes, me roubarem tantos sorrisos e me motivarem sempre durante todo esse tempo. Agradeço a todos os amigos e colegas que encontrei no universo acadêmico: Flávia,

Thaís, Vanessa, Geysa, Ingrid Silva, Claudiene, Alda, Israel, Rocleiton, Gabriele, Raíssa Sousa, Milca, Nailza, Jhonantan, Alice, Ricardo, Elizene, Clodomir, Joanderson, João Carlos, Rafael, Rodrigo, Wellesy, Gabriel, Ney, Valéria, Alissoney, Thales, Ingrid Rebeca e a todos os meus colegas de turma.

Muito obrigada ainda aos outros amigos que me incentivaram e estiveram comigo nos momentos mais importantes: Bruna, Fanya, Renato, Suzy, Sarah, Brenda, Ezequias e Aline.

Ao Núcleo de Estudos de África e Sul Global (NEAFRICA), grupo de pesquisa que sempre incentivou os estudantes a realizarem pesquisas no campo dos Estudos Africanos e Afro-brasileiro. Em especial, aos parceiros do projeto África em Tela, por todas as trocas e experiências.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) pela bolsa de iniciação científica durante dois, que me possibilitou participar de diversos eventos acadêmicos, realizar viagens para a divulgação da pesquisa e custear algumas das demais despesas da vida acadêmica.

À Universidade Estadual do Maranhão, pela oportunidade que me permitiu viver todas estas experiências da graduação.

A tod@s que de alguma forma, fizeram parte da minha formação acadêmica, muito obrigada.

## RESUMO

A trajetória do cinema africano teve início na década de 1960, período a partir do qual a maioria dos países colonizados foi alcançando sua independência. Com o reconhecimento do trabalho do cineasta senegalês Ousmane Sembène, começou-se a falar de um Cinema Africano, cujo intuito seria o de desconstruir as representações equivocadas e pejorativas instituídas sobre África e suas populações na cinematografia corrente e na mídia em geral. *Xala*, que em *wolof* – língua local do Senegal – significa maldição, foi o sexto filme de Sembène, produzido no ano de 1974. O longa-metragem é marcado pela profunda crítica à sociedade senegalesa recém-independente. Dessa forma, o presente trabalho tem por objetivo discutir as representações da sociedade senegalesa pós-colonial no filme *Xala*.

**Palavras-chave:** Cinema africano. Ousmane Sembène. *Xala*. Senegal Pós-colonial

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Cartaz do filme <i>Tarzan of the Apes</i> .....	19
<b>Figura 2:</b> Ousmane Sembène na década de 1960 .....	34
<b>Tabela 1:</b> Filmografia de Ousmane Sembène .....	40
<b>Figura 4:</b> Cena do filme <i>La Noire de</i> (1966) .....	42
<b>Sequência 1:</b> Tomada de poder.....	55
<b>Sequência 2:</b> Repressão da população .....	56
<b>Sequência 3:</b> O retorno dos franceses .....	57
<b>Sequência 4:</b> Discurso dos homens de negócios .....	57
<b>Sequência 5:</b> Saída da Câmara .....	58
<b>Sequência 6:</b> Conversa entre Hama e Adja .....	60
<b>Sequência 7:</b> Diálogo entre El Hadji e Oumi .....	61
<b>Sequência 8:</b> Músicos no casamento .....	62
<b>Sequência 9:</b> Chegada dos ministros ao casamento .....	62
<b>Sequência 10:</b> El Hadji procura um velho tradicionalista .....	65
<b>Sequência 11:</b> Diálogo entre Hama e El Hadji .....	65
<b>Sequência 12:</b> Ritual de cuspes .....	67

## **LISTA DE SIGLAS**

UEMA - Universidade Estadual do Maranhão

FAPEMA - Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão

NEAFRICA - Núcleo de Pesquisa, Ensino e Extensão sobre África e o Sul Global

RAC - Regimento de Artilharia Colonial

GGT - Confédération Générale du Travail

PCF - Partido Comunista Francês

CNC - Centre National de la Cinematographie

AOF - África Ocidental Francesa

AEF - África Equatorial Francesa



## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO.....	5
LISTA DE FIGURA... ..	6
LISTA DE SIGLAS.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
1 DO CINEMA SOBRE ÁFRICA AO CINEMA AFRICANO .....	14
1.1 A construção do discurso sobre África .....	14
1.2 O cinema colonial: racismo, propaganda e dominação.....	20
1.3 O cinema africano.....	22
1.3.1 O cinema e o pós-colonial .....	22
1.3.2 O surgimento do cinema africano.....	23
1.3.3 Os vários focos do cinema africano.....	27
1.3.4 O cinema e as tradições.....	31
2 OUSMANE SEMBÈNE: A TRAJETÓRIA DE UM CINEASTA MILITANTE.....	35
2.1 História de vida.....	35
2.2 Da literatura ao cinema.....	38
2.3 O cinema de Ousmane Sembène.....	40
2.4 O desafio de realizar filmes africanos.....	44
3 XALA E A CRÍTICA À SOCIEDADE PÓS-COLONIAL.....	49
3.1 Uma produção em seu tempo .....	49
3.2 A sociedade pós-colonial de Xala .....	54
3.2.1 Tomada de poder e abertura política.....	54
3.2.2 El Hadji, o anti-herói .....	59
3.2.3 A impotência e o retorno às tradições .....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS .....	71

## INTRODUÇÃO

Esta discussão é fruto de uma pesquisa de iniciação científica que durou dois anos. No primeiro ano, nos empenhamos em realizar o levantamento de filmes produzidos na África por cineastas africanos e, ao mesmo tempo, empreender a análise dessas mídias, a fim de entender como a África têm se autorrepresentado no universo cinematográfico. Esse percurso foi, sem dúvida, muito importante para o amadurecimento desse objeto de pesquisa. Através desse levantamento, foi possível estabelecer um panorama geral do cinema no continente, mapeando seus principais realizadores, os temas mais recorrentes e suas características gerais. No segundo ano, a pesquisa foi aprofundada e o objeto definido. Optamos por acompanhar a filmografia do cineasta senegalês Ousmane Sembène e analisar em especial, o seu quarto longa metragem – *Xala* –, produzido no Senegal no ano de 1974.

A escolha do cineasta se justifica pelo fato de que Ousmane Sembène se encontra dentro de um projeto de crítica à estética dos filmes europeus, aos impactos do colonialismo no continente e à própria sociedade africana pós-colonial. Além disso, o estudo de suas produções ajuda a acompanhar seu amadurecimento enquanto artista engajado, bem como a ter uma visão bastante profunda das representações locais sobre o continente nas décadas de 1960 e 1970. De antemão, a eleição de *Xala*, entre 13 produções sembenianas, relaciona-se primeiramente a sua disponibilidade na internet e, em segundo lugar, por ser o filme onde Sembène discute, de maneira mais enfática, os problemas da sociedade pós-colonial e faz duras críticas à modernidade africana e à elite senegalesa.

Dessa forma, este trabalho pretende responder à seguinte problemática: como Ousmane Sembène representou a sociedade senegalesa recém-independente no filme *Xala*? Partindo desse questionamento, a pesquisa percorrerá os seguintes objetivos: 1) Realizar um panorama geral do surgimento do cinema africano; 2) Traçar um perfil da trajetória artística e política do cineasta senegalês Ousmane Sembène; 3) Compreender o contexto de produção do filme *Xala*; 4) Analisar as representações da sociedade pós-colonial no filme *Xala*.

Nossas hipóteses são de que: 1) As produções de Ousmane Sembène estão inseridas dentro do contexto político das lutas anticoloniais e seu filme *Xala* contribui para a construção de identidades, uma vez que faz críticas ao colonialismo e às próprias sociedades africanas; 2) Em *Xala*, a sociedade senegalesa é representada como herdeira da lógica colonial.

É sabido que, nas últimas décadas, os estudos históricos têm se expandido para além de suas fronteiras disciplinares, ultrapassando o uso das fontes escritas e permitindo à historiografia a busca de novas perspectivas para a reconstrução dos processos históricos.

Esse movimento pode ser percebido através da utilização de fontes audiovisuais que têm ganhado cada vez mais espaço nos circuitos acadêmicos como elemento de construção do conhecimento histórico, o que, conseqüentemente, tem contribuído para o ressurgimento cultural e identitário de várias sociedades, especialmente daquelas historicamente renegadas pelas barreiras impostas pelo pensamento moderno ocidental.

De acordo com Joseph Ki-Zerbo (2010, p. XXXVI), “três fontes principais constituem os pilares do conhecimento histórico (sobre o continente africano): os documentos escritos, a arqueologia e a tradição oral”. Considerando a vasta produção cinematográfica que vem se desenvolvendo em África desde o século XX, bem como o caráter interdisciplinar dos Estudos Africanos, entendemos que o cinema pode e deve ser considerado uma nova fonte para se conhecer e problematizar a história da África. Em vista disso a pesquisa visa contribuir com as discussões dos Estudos Africanos sobre a história e cultura do continente africano.

A filmografia de Ousmane Sembène, em especial o filme *Xala*, é um dos elementos através do qual se conformam imagens de África a partir de uma perspectiva interna, permitindo descortinar representações diversas, visões de mundo, relações de poder, e hierarquias sociais em África do passado e do presente. Além disso, nos possibilita novas experiências de trocas com outros meios de comunicação que vão para além de Hollywood.

É relevante destacar que esta pesquisa não está isolada e dialoga com outros trabalhos acadêmicos que vêm sendo produzidos no Brasil desde a última década, sobre as temáticas do cinema africano e das produções de Ousmane Sembène, no campo dos estudos de cinema e audiovisual, nas ciências sociais, na área das letras e, no campo da história (GOMES, 2013; NASCIMENTO, 2013; NASCIMENTO, 2015; OLIVEIRA, 2015; LIMA JÚNIOR, 2014; SOUSA, 2012). Verificamos que os estudos no âmbito do cinema africano, no Brasil se encontram em expansão, entretanto, no campo da História, os trabalhos acadêmicos sobre esta temática ainda são escassos. Nossa pesquisa visa contribuir, portanto com a produção historiográfica sobre o cinema africano.

Esta pesquisa se insere dentro das análises da chamada relação Cinema e História, que vem possibilitando reflexões acerca do uso metodológico do discurso fílmico, questão esta que já é bastante discutida no campo historiográfico. Na década de 1970, o historiador francês Marc Ferro, percebendo a importância do cinema como um meio de registrar a história e

também como um agente da história, foi um dos pioneiros<sup>1</sup> a conceber o cinema como documento para a pesquisa histórica e a estudar as relações entre estes dois campos. Segundo ele “o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica”. (FERRO, 1993, p. 86).

Para Ferro (1993), o filme ajuda a realizar uma “contra-análise” da história e da sociedade, uma vez que atinge as estruturas da sociedade e vai contra a história oficial, atuando como agente de uma tomada de consciência. O que implica na crença de que o filme atua como um “testemunho” direto ou indireto da história. Os estudos de Ferro (1993) tiveram bastante repercussão e foram de grande importância para a historiografia. Entretanto, devido ao seu ponto de vista teórico, e também pela sua rejeição da estética e da semiologia, bem como ao desenvolvimento da própria história do cinema, eles foram bastante criticados por outros historiadores. Atualmente, com a ampliação das pesquisas e debates no campo da relação Cinema e História, diversos pesquisadores propuseram novas metodologias para o uso do filme.

Cabe lembrar que as discussões do historiador cultural Roger Chartier sobre as representações trouxeram efetivas contribuições para este campo. A representação é definida por Chartier como um conjunto de divisões, classificações e hierarquias que norteiam a compreensão de mundo de um determinado grupo social. O termo “representação está ligado à ausência de um objeto, que está substituído por uma imagem, capaz de repô-lo em memória” (CHARTIER, 1991, p. 184).

O cinema é entendido não somente como uma forma de expressão cultural, mas também como um meio de representação (BARROS, 2012, p.56). Ou seja, por meio de um filme é possível representar algo, seja uma realidade, que é percebida e interpretada, seja um imaginário criado por seus diretores e produtores. José D’ Assunção Barros (2012, p. 68) aponta ainda para a importância do cinema enquanto produto da história. Como todo produto, ele pode ser utilizado para o estudo do seu produtor – a sociedade. A obra cinematográfica é sempre portadora de retratos, marcas e indícios da sociedade que a produziu. Como via de mão dupla, o cinema pode ser utilizado também para o entendimento das sociedades que recebem filmes, afinal, o público receptor é sempre levado em conta durante a elaboração do

---

<sup>1</sup> O primeiro trabalho que faz referência ao uso do filme como documento histórico, foi escrito pelo câmera polonês e integrante da equipe dos irmãos Lumière, Boleslas Matuszewskie, em 1898. No texto intitulado *Une nouvelle source de l'histoire: création d'uo dépôt de cinematographie historique*, Matuszewskie sugere que a imagem cinematográfica oferece um testemunho fiel e verídico da realidade. Décadas mais tarde, esse debate foi promovido pelos cineastas russos Dziga Vertov e Serguei Eisenstein. (KORNIS, 1992, p.240).

enredo. Nesse sentido, as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como fontes históricas para o entendimento das sociedades que produzem e que recebem filmes, uma vez que a fonte fílmica revela visões de mundo, relações de poder e hierarquias sociais.

A pesquisadora Mônica Kornis (1992, p. 238), ao tentar sistematizar as diferentes concepções e abordagens do tema, afirma que

[...] o que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico [...] O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite ‘ler’ as imagens.

Dessa forma, os historiadores têm buscado aproximar cada vez mais a subjetividade do discurso fílmico às suas análises, a fim de entender os seus mecanismos de construção e representação da realidade, bem como suas linguagens técnicas que possibilitam esse processo.

O cinema, sem dúvida, não pode passar despercebido pelos historiadores, pois ele é um poderoso condicionador do imaginário social, nele se aglutina um conjunto de representações coletivas inseridas num vasto sistema simbólico de poder produzido pelas próprias sociedades. E, como aponta Baczko (1985, p. 309), através do imaginário social, uma coletividade pode designar sua identidade e construir determinada representação de si.

Buscando transitar em interface entre o cinema e a história do continente africano, o texto que segue está dividido em três principais capítulos. O primeiro está intitulado *Do cinema sobre África ao cinema africano*, no qual contextualizamos a invenção da África pelo cinema colonial e, posteriormente, o surgimento do cinema africano no período pós-colonial. Tentamos problematizar a própria expressão unificadora “cinema africano” e chamar atenção para o sentido diverso desse conjunto de cinematografias. Além disso, chamamos atenção para o conflito entre tradição e modernidade, questão que se faz presente em quase todos os filmes africanos, desde 1960 até os dias atuais.

O objetivo do segundo capítulo, *Ousmane Sembène: a trajetória de um cineasta militante* é apresentar o cineasta. Entendendo que não há como estudar uma obra e desinvisibilizá-la de seu autor, esboçamos uma trajetória da vida de Sembène, dando destaque aos episódios de sua vida que contribuíram para a sua formação política enquanto artista militante, a exemplo de sua infância em Casamansa, sua participação no exército francês e sua transição do mundo literário para o universo cinematográfico. Tratar do cinema de Ousmane

Sembène, fazer algumas considerações sobre seus principais filmes e estabelecer um panorama geral do seu conjunto de cinematografias, foi outro foco do capítulo.

Por fim, no terceiro capítulo volto à atenção para a análise do filme *Xala*. Como metodologia de análise, o texto se divide em dois momentos. O primeiro busca discutir os eventos históricos que o filme busca retratar, seu contexto de produção e, em certa medida as intenções de Ousmane Sembène em relação à temática. No segundo momento, a atenção recaía sobre os elementos internos do próprio filme, estando mais voltado à linguagem técnica das fontes audiovisuais. Desse modo, ocupei-me em analisar o enredo, a fotografia, o som, as metáforas, dentre outras questões presentes na produção cinematográfica.

Dessa forma, o objetivo desta monografia é compreender como Ousmane Sembène representou a sociedade senegalesa pós-colonial, no filme *Xala*.

## 1 DO CINEMA SOBRE A ÁFRICA AO CINEMA AFRICANO

O que distingue o cinema dos demais meios de expressão culturais é o seu poder de captar a imagem em movimento e devido a este caráter de sua linguagem, ele desperta no espectador o sentimento da realidade (MARTIN, 2011, p. 18-22). O problema é que ao assistirem filmes sobre África, as pessoas não os veem somente como filmes, que passam por todo um processo de montagem, mas como verdades sobre o continente (DIWARA [s.l]). É por esse motivo que compartilhamos o pensamento de Thiong'o (2007, p. 30) de que “a batalha das imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua”.

A emergência de um cinema africano significou batalhas no campo político, econômico, tecnológico e imagético. Atualmente, a maior batalha desse cinema tem sido a de descolonização das mentes (THIONG'O, 2007, p. 27), que perpassa pela desconstrução dos discursos sobre sua autoimagem e na imagem sobre sua comunidade. Assim sendo, as problemáticas que orientam este capítulo são: em que contexto histórico e político surgiu o cinema africano? Quais são suas batalhas travadas? Afinal, o que é cinema africano?

### 1.1 A construção do discurso sobre África

*“Professora, mas na África existe cinema?”*

Esta pergunta foi feita por uma aluna do 9º do Ensino Fundamental, durante minha experiência no estágio. O questionamento da aluna abriu espaço para outras indagações como, por exemplo: “*pensei que lá [em África] fosse tão pobre, que não houvesse como fazer filmes*”; “*A África é o país mais pobre do mundo*”, entre outros. É certo que os comentários dos alunos não possuem força empírica para comprovar estereótipos ou referências presentes no imaginário dos brasileiros, em especial dos adolescentes, sobre África. Entretanto, não deixam de apontar para problemas alarmantes que ainda assombram nossa sociedade: o primeiro é a falta de conhecimento sobre a história do continente africano, bem como uma visão estereotipada a seu respeito e, conseqüentemente, o segundo será o desconhecimento de boa parte da população brasileira sobre a existência de um cinema local.

Muitas pessoas ainda se surpreendem ao saberem que em África há produções cinematográficas que são elaboradas por realizadores africanos. Essa surpresa será ainda maior ao descobrirem o quanto essas produções têm crescido e se destacado, de modo que,

atualmente, Nollywood (Nigéria) constitui o terceiro maior polo cinematográfico do mundo, ficando atrás somente de Bollywood (Índia) e Hollywood (Estados Unidos).

Ora, se com o advento das novas tecnologias e, com a ampliação de debates e festivais, os cinemas mundiais têm ganhado cada vez mais destaque e divulgação, por que as pessoas não conhecem os filmes africanos?

Embora a dominação colonial direta tenha acabado, os resquícios do colonialismo ainda perduram no mundo. “O cenário global continua sendo dominado por um conjunto de poderosos estados-nações, composto basicamente pela Europa Ocidental, pelos Estados Unidos e pelo Japão” (SHOHAT; STAM, 2007, p.42). Tal dominação se efetiva nos campos econômico, político, militar e, sobretudo no cultural. Talvez a maior materialização da dominação cultural e midiática venha a ser a indústria cinematográfica hollywoodiana.

Atualmente, a África é amplamente retratada no cinema. Todavia, a maior parte das filmografias a que temos acesso é realizada por indústrias norte-americanas e europeias, em sua maioria, esses filmes reproduzem os mais diversos estereótipos sobre o continente (ARANTES, 2015, p.1). As imagens de uma África homogênea, tomada pela pobreza, formada por desertos e safáris, produzidas pelo cinema ocidental, disseminam-se e se interiorizam em meio ao senso comum e vêm sendo entendidas, desde muitos anos, como um retrato da realidade. Logo, torna-se comum as pessoas não conhecerem o cinema africano, pois elas conhecem uma única história sobre África, e nesta história os africanos são incapazes de realizar filmes.

Não podemos esquecer que esta visão tem raízes longínquas desde as políticas imperialistas e colonialistas, justificadas pela hierarquização das raças. Portanto, este é um discurso (re) produzido. Desde a antiguidade foram construídos diversos discursos sobre o continente africano, isto é “um arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multidimensionais que formam uma linguagem comum e que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 44).

Na visão de Foucault (1996, p. 11), o discurso está diretamente ligado ao poder, pois ele “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo, porque, pelo que se luta, poder do qual podemos nos apoderar [...]”. Dessa forma, o discurso possibilita que ideologias e visões de mundo difundam-se e se materializem, pois quem o detém pode dominar, seduzir e manipular um indivíduo, grupo, ou sociedades.

Todo discurso possui um contexto histórico-social e epistemológico, a ideia de uma África “pressupõe um *locus* epistemológico não-africano” (MUDIMBE, 2013, p.4), o homem



Europeu representou a si mesmo como superior, e ao africano como inferior. É nesse sentido que Edward Said (1970) argumenta que o Ocidente inventou o Oriente, pois a representação dos povos orientais foi fundamental para a construção das identidades ocidentais.

O Ocidente inventou uma África que só existe a partir da Europa. Para que o europeu fosse o civilizado, o superior, o dominador, seria preciso inventar o outro, construindo a imagem do diferente, do inferior, do bárbaro e do desumano. Para Maurício Parada é como um jogo do espelho, “falar do outro e de suas incapacidades é uma forma de exaltar as capacidades e a autonomia atribuída na imagem de si mesmo”. (PARADA, 2013 apud MELO, 2017, p.52).

Através da prática do discurso “uma imagem do negro e da África forjada pelo olhar europeu foi elaborada e reinterpretada através das [diferentes] épocas” (SANTOS, 2002, p.277). Por muito tempo a história da África foi contada e analisada através de uma visão eurocêntrica de historiadores e demais cientistas sociais. Nessas narrativas o continente africano é, na maioria das vezes, exotizado e desumanizado. O próprio Hegel, por exemplo, tinha a concepção de que a África, sobretudo a África ao sul do Saara, era um continente sem história, habitado por homens que viviam na barbárie e na selvageria, não podendo fornecer nenhuma contribuição à civilização (HEGEL, 1928 apud HERNANDEZ, 2005, p. 20).

Nas últimas décadas são nítidos os avanços das reflexões acerca do continente africano e suas populações nas mais diversas áreas do conhecimento. Entretanto apesar dos importantes trabalhos que vêm sendo realizados desde o século XX, uma parte significativa da população mundial tem uma visão distorcida e até negativa a respeito daquele continente. Ainda hoje, por exemplo, a África pouco aparece nos filmes e quando aparece é tomada por uma representação negativa. Os negros por sua vez raramente são colocados em papéis de protagonismo, e constantemente ocupam papéis de baixo prestígio social, sobretudo quando se tratam de africanos: o branco é o médico, o advogado, o bom pai de família, em contraste com o negro que é o empregado, o drogado, aquele que não teve sucesso na vida.

Propriamente no Brasil, mesmo sendo um país com o maior contingente de descendentes africanos do mundo, a imagem de África e dos africanos que ainda circulam nos nossos meios midiáticos é:

[...] a de uma África exótica, terra selvagem, como selvageria seriam os animais e pessoas que nela habitam: miseráveis, desumanos, que se destroem em sucessivas guerras fratricidas, seres irracionais em meio aos quais assolam doenças devastadoras. Enfim, desumana. Em outra vertente o continente é reduzido a uma cidade, nem mesmo um país. O termo África

passa, nesses discursos, a servir para referenciar um lugar qualquer exótico e homogêneo. (ZAMPARONI, 2007, p. 46).

É justamente pela propagação desses estereótipos sobre o continente que a escritora nigeriana Chimanda Adichie (2009) nos alerta sobre os perigos de uma história única. Em uma palestra no TEDx<sup>2</sup>, a escritora conta um pouco sobre sua história de vida, recepção dos seus romances e sobre a surpresa de alguns de seus leitores ao se depararem com a diversidade cultural e étnica na Nigéria e na África em geral.

Adichie conta que quando criança conheceu um jovem chamado Fide, que trabalhava em sua casa. Tudo o que sabia sobre Fide é que ele era muito pobre. Durante as refeições, sua mãe sempre lhe chamava a atenção: “termine sua comida! Você não sabe que existem pessoas como a família de Fide que não tem nada?” (ADICHIE, 2009). Tudo o que ela conseguia sentir era pena dele.

Um dia, Adichie e sua família foram visitar a aldeia na qual Fide morava. A garotinha ficou surpresa e impressionada ao ver um cesto que o irmão do jovem havia produzido. “Nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa” (ADICHIE, 2009), comenta. Tudo o que Adichie havia ouvido sobre aquela família era o quanto eles eram pobres, “a pobreza era a única coisa, a única história que eu sabia sobre eles” (ADICHIE, 2009). Pegar toda a complexidade de uma pessoa, de um grupo, ou de um contexto e reduzir a um só aspecto é o que Adichie chama de os perigos de uma história única.

A nigeriana ainda relata que quando foi morar nos Estados Unidos, sua colega de quarto ficou surpresa com a sua capacidade de falar inglês e com o fato de saber usar o fogão. Do mesmo modo, a história única recaiu também sobre o seu trabalho literário. Muitas vezes seus romances foram criticados por não serem “autenticamente africanos”, já que seus personagens andavam de carro, não passavam fome e tinham muitos hábitos parecidos com os norte-americanos.

Para a autora, essa diferenciação entre o eu e o outro é um dos perigos da história única. A história única é capaz de arrancar a dignidade das pessoas e até mesmo desumanizá-las. Além disso, ela cria e reforça estereótipos e “o problema com estereótipos não é que eles

---

<sup>2</sup> O TED (Technology, Entertainment Design) é uma série de conferências realizadas na Europa, Ásia e nas Américas pela fundação Sapling, dos Estados Unidos. O TED é um evento sem fins lucrativos e destinados à disseminação de ideias. O TEDx foi criado pela equipe do TED, em 2009, é um programa de eventos regionais que reúne pessoas para dividir experiências, as palestras desse evento são transformadas em vídeos e amplamente divulgadas na internet.

sejam falsos, mas sim que eles são incompletos, eles fazem com que as histórias se tornem uma única história” (ADICHIE, 2009).

É também nesse sentido que Boaventura Santos (2010) chama atenção dos estudiosos para reconhecerem a pluralidade epistemológica do mundo. Para Santos, o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal, na medida em que consiste num sistema de divisões que dividem a realidade deste e do outro lado da linha, produzindo distinções entre o eu e o outro.

É necessário reconhecer que as experiências dos sujeitos são múltiplas, visto que o mundo é composto por uma ecologia de saberes, que vai para além do conhecimento científico europeu. É necessário, igualmente olharmos para o “sul”, e levar em conta na produção do conhecimento as epistemologias que partem de continentes como África, Ásia e América Latina, espaços que ocupam uma posição periférica nessa lógica. Talvez este seja um dos caminhos para alcançarmos um pensamento pós-abissal, pois sem ele “o pensamento crítico permanecerá um pensamento derivativo que continuará a reproduzir as linhas abissais, por mais anti-abissal que se autoproclame”. (SANTOS, 2010, p. 44). Nesse sentido, os filmes africanos devem ser pensados dentro da proposta da ecologia dos saberes, haja vista que refletem direta e indiretamente a diversidade étnica, religiosa, cultural, geográfica, social, histórica e linguística do continente.

Joseph Ki-Zerbo inicia a introdução do livro *História Geral da África I*, afirmando que “A África tem uma história” (KIZERBO, 2010, p. XXXI) e, que já se foi o tempo em que todo o conhecimento sobre ela se resumia a leões, tribos indígenas e fontes de lucro. Do mesmo modo, é com reflexão parecida que Boubou Hama e o próprio Ki-Zerbo inauguram o texto *Lugar da história na sociedade africana*:

O homem é um animal histórico. O homem africano não escapa a esta definição. Como em toda parte, ele faz sua história e tem uma concepção dessa história. No plano dos fatos, as obras, as provas de sua capacidade criativa estão aí sob nossos olhos, em forma de práticas agrárias, receitas de cozinha, medicamentos de farmacopeia, direitos consuetudinários, organizações políticas, produções artísticas, celebrações religiosas e refinados códigos de etiquetas. (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p. 23).

Se for verdade que a história é uma prática e seu resultado é o discurso (CERTAU, 1982, p. 24), nós historiadores, bem como os demais estudiosos, devemos continuar a produzir novos discursos sobre o continente, discursos estes que questionem a história que o Ocidente construiu como verdade. O papel do cinema africano também tem sido este, o de

contar outras histórias sobre África, histórias estas distorcidas e ocultadas pelo racismo. Contar outras histórias é, portanto desconstruir o imaginário estereotipado que foi instituído sobre a África e suas populações.

## 1.2 O cinema colonial: racismo, propaganda e dominação

Desde sua invenção na Europa, a câmera iniciou sua excursão pelo mundo. Não se limitou somente ao espaço europeu e explorou logo de início novos territórios geográficos e espaços socioculturais. A fotografia e o cinema constituíram dois elementos, mas não os únicos que enquadraram o olhar europeu sobre o continente africano durante o período colonial.

Quando a linguagem cinematográfica surgiu com os irmãos Auguste e Louis Lumière, no final do século XIX, com exceção da Libéria e da Etiópia<sup>3</sup>, toda a África estava sob o domínio estrangeiro. O continente sofria os impactos da Conferência de Berlim (1884-1885), que lhe deu uma nova carta geográfica, desconsiderando os direitos dos povos, suas especificidades históricas, linguísticas e religiosas (HERNANDEZ, 2005, p. 64). Logo, suas primeiras imagens cinematográficas não foram feitas por africanos e sim por companhias europeias e norte-americanas.

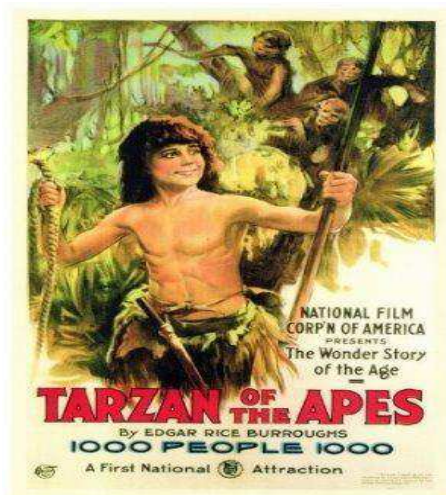
Através das lentes, o homem europeu pôde registrar os rituais e a vida cotidiana de diversas sociedades africanas, segundo suas visões subjetivas. O problema de tal registro foi que, “ninguém questionou, por exemplo, como a terra, a história e a cultura egípcia deveriam ser representadas ou indagou acerca do que o povo egípcio teria a dizer sobre o assunto” (SOHAT; STAM, 2007, p. 50).

O viajante europeu que foi enviado ao continente para captar suas imagens compartilhava do imaginário imperialista, que exotizava, inferiorizava e desumanizava a África, em contraste com as modernas e desenvolvidas civilizações europeias. Logo, toda a montagem dos filmes, as técnicas de filmagens, o elenco e o enredo refletiram esse imaginário.

---

<sup>3</sup> Quando o continente africano foi dividido entre as potências europeias na Conferência de Berlim, a Etiópia e a Libéria foram os dois únicos países que mantiveram sua independência. O governo monárquico que ocupou a maior a maior parte da história da Etiópia, constituindo a Dinastia Etíope, que tem suas raízes no século X a.C. Já a Libéria foi fundada e colonizada por escravos americanos libertos com a ajuda de uma organização privada chamada American Colonization Society, entre 1821 e 1822, já que acreditava-se que o envio de negros e ex escravos ao seu continente de origem, a África, ajudaria na redução da criminalidade americana. .

Nos primeiros anos do século XX, é notável a produção estadunidense recorde de bilheteria, *Tarzan of the Apes* (Tarzan, o homem macaco). Tarzan foi criado pelo escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs na revista *pulp All-Story Magazine*, em 1912 e publicado em formato de livro em 1914. O primeiro Tarzan chega às telas de cinema em 1918<sup>4</sup>.



**Figura 1:** Cartaz do filme *Tarzan of the Apes*.  
**Fonte:** < [http://cinemalivre.net/filme\\_tarzan.php](http://cinemalivre.net/filme_tarzan.php) >  
(Acesso em 15 abr. 2018)

O filme representa a penetração dos europeus no continente africano, o qual é um espaço totalmente homogeneizado no filme, visto que o enredo não faz menção alguma à região onde a história se passa e as imagens de África se resumem à selva. Do mesmo modo, muitos personagens se referem à África como “um buraco maldito”. Os africanos, por sua vez são representados como selvagens e perigosos. Sem falar no próprio Tarzan, filho de ingleses, que mesmo tendo sido criado por macacos após a morte de seus pais, fala inglês fluentemente.

Durante a década de 1920, a região do Magreb<sup>5</sup> foi muito utilizada nas produções norte-americanas. Entretanto, nesses filmes, o enfoque da câmera não abrangia os problemas sociais e políticos da região, tampouco mencionava a dominação e exploração francesa. Os nativos quase nunca apareciam e, quando isso ocorria, eram apenas figurantes ou eram retratados como trapaceiros e ladrões. Na verdade, o olhar europeu estava interessado nas paisagens do deserto, nos camelos, no modo de vida “diferente” do ocidental. Segundo

---

<sup>4</sup> Vale destacar que a filmografia completa de Tarzan é bastante vasta, composta por dezenas de obras. Durante o período colonial, foram produzidos mais de 20 filmes que contavam a história de Tarzan, o que demonstra seu sucesso e sua boa recepção por todo o mundo. A produção mais recente é *The Legend of Tarzan* (A lenda de Tarzan), lançada em 2016.

<sup>5</sup> A palavra Magreb tem origem no árabe e significa “poente” ou “oeste”. É uma região localizada no noroeste do continente africano e que atualmente, corresponde aos territórios do Marrocos, Argélia, Tunísia, Mauritânia e parte da Líbia.

Boulanger (1985, p.16 apud GOMES, 2014, p. 5), quando um jornalista argelino questionou as imagens das cidades da região norte da África no filme *Die Frauengasse von Algier* (1927), o diretor e roteirista alemão Wolfgang Hoffmann Harnish o respondeu: “O que te importa? Nós fizemos um filme para os europeus e não para vocês”.

Na Europa, os chamados filmes *documentais* de caráter etnográfico constituíam um dos gêneros mais populares, e eram caracterizados por imagens de locais distantes e pouco conhecidos pelo homem europeu (GOMES, 2013, p. 11-12). Muitas dessas produções ressaltavam o contraste entre as sociedades africanas e europeias, representando o continente africano como espaço homogêneo, lugar de costumes exóticos, com ênfase na sua flora e fauna.

A produção local, em especial nas colônias francesas era bastante problemática. Mesmo nas colônias onde havia unidades de produção fílmica, os roteiros eram extremamente racistas. Nas colônias francesas, a exemplo do Senegal, foi instituído em 1934 o “Decreto Laval”, lei que visava controlar a produção de filmes e minimizar a participação dos africanos (GOMES, 2013. p. 14-15).

Muitos dos filmes realizados no continente, portanto utilizavam as imagens de África somente como pano de fundo e cenário, o deserto em especial formava “o pano de fundo atemporal no qual a história se exaure” (SOHAT; STAM, 2006, p. 210). Seu principal interesse era lucrativo, produzir algo que agradasse o público europeu e norte-americano. Ao mesmo tempo esses filmes buscavam propagar uma imagem que justificasse a superioridade dos colonizadores em relação ao continente. Durante o período colonial “o cinema dominante produziu filmes que idealizaram o empreendimento colonial como uma missão civilizatória e filantrópica, motivada pelo desejo de fazer com que os limites da ignorância, das doenças e da tirania recuassem” (SOHAT; STAM, 2006, p. 159).

Coincidentemente, no mesmo período em que começaram a ser gravadas as primeiras imagens do continente, chegavam ao seu ápice as exposições coloniais, eventos realizados mundialmente durante do século XIX e a primeira metade do XX nos países europeus. “Sua função propagandística era a de educar cada cidadão para que aprendesse o sentido da missão civilizatória, seu lema, síntese dessa perspectiva era: colonizar é civilizar” (MORETTIN, 2014, p. 34).

Nessas exposições, sobretudo na *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-Mer*, que ocorreu na cidade de Vincennes, vizinha a Paris, entre maio e novembro de 1931, o cinema teve um papel importantíssimo. A imagem em movimento era uma forte

ferramenta para propagar a grandiosidade do império colonial francês e o sucesso da missão civilizatória, haja vista que “desde os anos 1910, o cinema já era percebido como um dos principais vetores de intervenção no campo político, pensado como elemento de afirmação nacional” (MORETTIN, 2014, p.249).

Durante a Exposição Internacional de 1925, também na França, nota-se uma clara associação entre cinema e educação. A relação entre os dois, seja no contexto educacional ou da educação informal, é parte da própria história do cinema. Desde os primórdios o cinema era considerado uma poderosa ferramenta de instrução. No próprio relatório da exposição, os franceses admitem que,

O cinema, pelas novas visões que ele estimula no espírito criador, pelas facilidades que ele aporta à solução de certos problemas técnicos, tais como o estudo do movimento, permite economizar anos de tentativas e de pesquisas. Todo um método de ensino do desenho é baseado no emprego do cinema, demonstração vivaz, que estimula a memória e a imaginação visuais (FRANCE, 1929, p. 9 apud MORETTIN, 2015, p. 52).

Durante o período colonial, “o cinema reproduziu o mecanismo colonialista através do qual o Oriente (representado como destituído de qualquer papel ativo ou narrativo), tornou-se nas palavras de Said, objeto e espetáculo” (SOHAT, STAM, 2006 p. 220). Logo, é necessário atentarmos para o papel desses filmes, enquanto discursos que contribuíram para a formação das identidades dos EUA e da Europa Ocidental, e para a construção do imaginário sobre África, visto essas produções reproduziram os discursos das teorias raciais do século XIX e também colonialista do início do século XX.

### 1.3 O cinema Africano

Até o momento, discutimos como a África foi representada foi representada de diversos modos, em especial no cinema, pelo olhar externo e do colonizador. Neste segundo momento, trataremos de como essas imagens foram questionadas a partir da constituição do cinema africano.

#### 1.3.1 O cinema e o pós-colonial

Parece consenso entre os estudiosos que “o cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial” (ARMES, 2007, p. 143) e que as teorias desse

período serão a base de diversas dessas produções culturais. Pois é somente após as independências que se inicia a constituição de um “cinema propriamente africano”, ou seja, “filmes feitos por africanos, sobre as condições africanas” (THIONG’O, 2007, p. 27).

O termo *pós-colonial* será empregado a partir da década de 1980 para designar as abordagens das relações coloniais e suas consequências para os povos que conquistam sua independência após a Segunda Guerra Mundial. Entretanto, Ella Shohat (1992), em seu estudo intitulado *Notes on the ‘Postcolonial’* salienta que o conceito é bastante complexo por não possuir uma definição clara em relação à sua abrangência temporal ou geográfica. Em razão disso, dois argumentos têm guiado as discussões em torno do pós-colonial, um cronológico e outro epistemológico: o primeiro defende que o “pós” remete a ideia de superação do colonialismo; e o segundo se refere ao distanciamento da história eurocêntrica que estava sendo produzida até então e reconhece as contribuições dos estudos teóricos no que se refere à crítica aos discursos que legitimaram os processos de colonização.

Para Hall (2003), é necessário se afastar do binarismo explicativo, haja vista que uma das mais importantes contribuições do conceito está em

[...] descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização. Pode ser útil também (embora seu valor aqui seja simbólico) na identificação do que são novas relações e disposições do poder que emergem nesta nova conjuntura (HALL, 2003, p.107).

O termo pós-colonial não se limita, pois, a descrever o fim da era colonial, mas sugere uma releitura do que foi a colonização, bem como de seus efeitos para as sociedades que foram colonizadas. A independência dos estados significou o fim do domínio colonial direto, todavia seus resquícios ainda existem e são nítidos. A hegemonia do poder apenas cercou-se de novas estruturas, instituições e estratégias. Para compreender este sentido do pós-colonial, as discussões de Aníbal Quijano (2010) sobre colonialidade são de fundamental importância. De acordo com este autor,

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em casa um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. . Origina-se e mundializa-se a partir da América. Em pouco tempo, com a América (Latina), o capitalismo torna-se mundial, eurocentrado, e a colonialidade e



modernidade instalam-se associados como eixos constitutivos de seu específico padrão de poder, até hoje. (QUIJANO, 2010, p. 73)

As abordagens pós-coloniais têm servido para analisar não só as literaturas, mas também as produções culturais, incluindo o cinema, de países periféricos. Após as independências das colônias africanas, encampadas com toda força a partir da década de 1960, observamos o (res) surgimento e a afirmação de muitas artes contemporâneas, como a literatura, a música e o próprio cinema. Tais artes trazem consigo muitas postulações do pós-colonial, tendo em vista os papéis que têm desempenhado, de reconstruir uma memória comum e defender as culturas africanas a partir de uma perspectiva anticolonialista. De antemão notamos também suas relações com a colonialidade de poder, que implicam na dinâmica do poder dentro das sociedades africanas e se expressam sobretudo através da relação entre as ex-colônias e suas metrópoles. O cinema atualmente tem sido uma das mais populares ferramentas de difusão sobre os contextos africanos, permitindo descortinar representações diversas, visões de mundo, relações de poder, e hierarquias sociais na África do passado e do presente.

### 1.3.2 O surgimento do cinema africano

As primeiras vozes do cinema africano começam a emergir no Senegal, em 1950. O curta-metragem francófono “*Afrique – sur – Seine*” (África sobre o Sena), produzido em 1955, em Paris, pelo senegalês Paulin Soumane Vieyra e que visava dar visibilidade à situação de imigrantes africanos na França, dá início a esse processo. Muitos estudiosos não o consideram como primeiro filme africano devido sua produção francesa, todavia sua realização além de demonstrar a capacidade e o talento de artistas africanos, abriu espaço para o desenvolvimento de cinemas locais.

Entretanto, foi somente na década de 1960, com a proeminência e reconhecimento do trabalho do cineasta senegalês Ousmane Sembène, escritor, produtor e diretor de filmes, que se começou a falar de um “Cinema Africano”, cujo intuito seria o de desconstruir as representações equivocadas e pejorativas instituídas sobre a África e suas populações na cinematografia corrente e na mídia em geral.

A produção cinematográfica própria começa a aparecer em muitos países, como consequência da sua independência política: Argélia, Gana, Guiné, Costa do Marfim, Marrocos, Senegal, Somália, Sudão e Tunísia nos anos de 1960; Angola, Benim, Burquina

Faso, República dos Camarões, Congo, República Democrática do Congo, Etiópia, Gabão, Líbia, Madagáscar, Mali, Maurítânia, Ilhas Maurício, Moçambique, Níger, Nigéria e Zimbábue nos anos de 1970; Guiné-Bissau e Quênia em 1980; Burundi, Cabo Verde, República do Chade, Tanzânia e Togo em 1990; e, mais recentemente, em 2003, na República Centro-Africana. (ARMES, 2014, p. 22).

Mesmo com a recém-independência, o cinema vai ser um dos elementos através dos qual o neocolonialismo vai se expressar. A maioria dos filmes produzidos entre as décadas de 1960 e 1980 receberá tanto o financiamento, como influência cultural de suas ex-colônias. Todavia vale destacar que “essas produções se diferem claramente das produções estrangeiras de grande orçamento que utilizam a África como pano de fundo para as narrativas que nada tem a ver com o continente” (ARMES, 2014, p.22).

De acordo com Fanon o colonialismo “não corresponde apenas ao aprisionamento de um povo [...]. Com um tipo de lógica perversa, ele se volta ao passado do povo e o distorce, o desfigura e o destrói” (FANON, 1968, p. 210). O cinema que surge no contexto pós-independência contesta a história da África que estava sendo produzida até então e confronta o discurso colonialista que, como vimos, vem sendo reproduzido não só pelos textos escritos, mas pela televisão, pela música, pelo cinema, e por pessoas de todas as partes do mundo. É com base nessa acepção que o diretor malinense Souleymane Cissé (apud SENGER, 2012, p. 534) declara que,

A primeira tarefa dos cineastas africanos é mostrar que os africanos são seres humanos e ajudá-los a descobrir seus valores que podem ser postos a serviço de outros. As próximas gerações vão ampliar para outros aspectos do cinema. Nossa obrigação é mostrar que os homens brancos mentiram com suas imagens.

O pesquisador burquinense Joseph Ki-Zerbo (2010, p. XXXII) já afirmava sobre a necessidade de que a história da África fosse empreendida através de uma tomada de consciência para que as populações africanas fossem reconhecidas como sujeitos da história, tendo em vista ter operado, ao longo dos séculos, uma história mutilada, desfigurada e camuflada sobre o continente africano. Assim, homens e mulheres africanos devem ser entendidos como sujeitos de sua própria história, possuindo consciência e concepções de sua historicidade e da história em geral (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p. 23).

Esse novo cinema, das gerações de 1960 e 1970, caracteriza-se por ser politicamente engajado, comprometido com as lutas e discussões anticoloniais. O propósito dos autores não

era realizar filmes comerciais, mas o de utilizarem a câmara como arma ideológica. Essas gerações também estiveram ligadas ao estilo isocial, sendo bastante presente temas como racismo, injustiça social, corrupção e opressão. Esse estilo é encontrado em cineastas como Ousmane Sembène (Senegal), Souleymane Cissé, Cheick Oumar e Adama Drabo (Mali), contudo, é importante frisar que muitas dessas características ainda podem ser encontradas em realizadores contemporâneos (GOMES, 2013, p. 40).

O próprio Ousmane Sembène considerava o cinema como uma arma política, proferindo ideias como:

Estou contra o cinema comercial, estou a favor das películas que nos fazem debater e progredir. Eu gosto que as pessoas pensem sobre o que estou dizendo em minhas películas, podem aceitar ou não meus pontos de vista, porém o importante é oferecer novas vias de pensamento. (MARTÍNEZ, 2010, p. 7-8, tradução nossa).

Desde o surgimento do cinema africano seu papel tem sido o de reconstruir uma memória comum e defender as culturas africanas. A tentativa de reconstituição do passado, por sua vez está diretamente relacionada à identidade “na medida em que uma sociedade decide o que deseja preservar em prol de uma história coletiva, de uma cultura em comum com o grupo, ou seja, algo que os una” (AMARAL, 2012, p.2). Os filmes africanos terão grande participação no processo de construção das identidades nacionais, pois através deles a nação irá se projetar no tempo. Como afirma Frodon,

O século XX foi o século do cinema, que se afirmou, ao mesmo tempo, como divertimento de massa, como novo modo de criação artística e como produtor das mitologias do seu tempo. Existe, portanto, uma solidariedade entre a história das nações e a do cinema. Mas esta solidariedade não é somente histórica, ela é ontológica. Existe uma comunidade de natureza entre a nação e o cinema: nação e cinema existem, e só podem existir pelo mecanismo da projeção (FRODON, 1997, p. 12 apud AMARAL, 2012, p. 10).

Os estudos do filósofo africano Anthony Kwame Appiah, sobre as teorias identitárias do século XIX, nos ajudam a perceber como a noção de “uma identidade” africana é constituída a partir do contato com o outro, já que os africanos passam a ter noção de uma “africanidade” compartilhada a partir do contato com o racismo europeu (APPIAH, 1997, p. 28). Stuart Hall (2005), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, também admite que a identidade vai para além do sujeito e que ela se atrela ao meio social com o qual ele interage. Segundo ele,

[...] a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu ‘real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2005, p. 11).

A partir do contato que os africanos tiveram com a cultura colonizadora, especialmente com as imagens de África projetada pelo cinema colonial, a reconstituição do passado tornou-se fundamental. O cinema é inigualavelmente uma atividade cultural importante nesse sentido da reflexão, pois permite projetar valores, costumes, tradições, crenças morais e religiosas, histórias, ideologias.

Na década de 1960, o cineasta francês Jean Rouch (1917-2004) estava na vanguarda do cinema europeu. Desde 1950 seus documentários etnográficos da África Ocidental, como *Les hommes qui font la pluie* (1951), *Les maîtres fous* (1955) e *La pyramide humaine* (1961) mostram sua fascinação pela magia e ritual no continente. Em um debate no ano 1965, Rouch pergunta a Sembène o porquê dele não gostar de seus filmes etnográficos. A resposta é clara e direta

Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos. [...] No domínio do cinema, não é o bastante ver, se deve analisar. Estou interessado no que está antes e depois do que vemos. O que eu não gosto sobre a etnografia, me desculpe dizer, é que não é suficiente para dizer que um homem que vemos está andando, devemos saber de onde ele vem e para onde ele está indo (SEMBENE, 1965).

As produções africanas têm levado o ocidente a se deparar com uma África diferente daquela construída nos filmes do próprio Rouch e nas aventuras de Tarzan, que limitavam as culturas africanas a perspectivas exteriores ao continente.

### 1.3.3 Os vários focos do cinema africano

A África é o terceiro continente mais extenso do mundo. Este continente não pode ser definido, senão em termos geográficos. Todas as tentativas de unificações culturais ou étnicas se tornam problemáticas. De acordo com Armes (2014, p.7), nem mesmo o legado do colonialismo que é evidente em toda parte, é capaz de unificar o continente através de “uma experiência comum”, pois a colonização não se deu da mesma forma em todas as regiões e os problemas que estas enfrentam após as independências são extremamente múltiplos.

De acordo com Lima (2014, p.43-50), o termo “cinema africano” vem sendo utilizado de três maneiras. A primeira delas é como fronteira geográfica, no sentido de que tudo o que existe em África é africano, o que é muito problemático, pois a geografia nos leva à conclusão de que todo filme produzido em África seja por europeus ou africanos, inclusive durante a ocupação colonial, faz parte desse conjunto cinematográfico. A segunda é a de um cinema que representaria o continente como um todo, o que nos leva a cair mais uma vez na ideia de uma África homogênea, construída pelo discurso colonialista. A última definição é a de um cinema africano como cinema autêntico, reiterando que os filmes são produzidos por africanos e, não por pessoas advindas de fora. Acrescento aqui, uma última tentativa de definição: a de que são filmes africanos financiados exclusivamente por órgãos do continente. Esta última aceção excluiria mais da metade dos filmes que atualmente fazem parte do que se designa cinema africano, já que boa parte desses filmes recebe financiamento dos seus ex-colonizadores.

Todos estes problemas de definição parecem perpassar pela questão da identidade. Afinal, podemos falar de uma identidade africana única? O que é ser africano?

Para ser exato, não há nenhuma identidade africana que possa ser designada por um único termo, ou que possa ser nomeada por uma única palavra; ou que possa ser subsumida a uma única categoria. A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as *práticas do self*. Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis, e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando. (MBEMBE, 2001, p.198, 199)

Logo, o termo cinema africano não pode ser utilizado para definir ou representar o que é ser africano (LIMA, 2014. 50). Do mesmo modo, utilizando as palavras de Roy Armes (2006, p. 19), é necessário questionar: existe algum “conjunto de obras cinematográficas que possa ser chamado ‘cinema africano’ [?]”. Uma coisa é certa, para todos os estudiosos que tentam esboçar uma história do cinema africano, ele começa quando o primeiro africano produz seu primeiro filme (BAMBA, 2008, p. 218). O cinema africano não pode ser deslocado do seu contexto histórico e político, ele é um projeto político que designa cinematografias realizadas no continente após os processos de independência, por cineastas locais. Vale destacar que este cinema inclui também filmes de diretores africanos que emigraram de seus países para outros continentes.

Em razão destas problemáticas de definição e também pelas transformações que o cinema africano vem sofrendo nos últimos anos é que muitos estudiosos abandonaram a denominação “cinema africano” e passaram a utilizar “cinemas africanos”. O cinema reflete toda a diversidade política, religiosa, cultural, social e econômica do continente. Há uma pluralidade dentro do que nomeamos de cinema africano. Em África não existe um cinema, mas coexistem o cinema senegalês, o egípcio, o burquinense, malinês, nigeriano, queniano, moçambicano, guineense, cabo-verdiano, mauritano, guineano, entre outros. Pluralidade esta que varia ainda de acordo com o estilo e as condições de produção de cada cineasta. Idrissa Oudrago e Dani Kouyté, por exemplo, produzem ambos em Burkina Faso, entretanto a estética, a temática e as formas de financiamento de seus filmes são completamente diferentes.

Apesar das muitas censuras e dificuldades, as produções africanas foram crescendo e ganhando espaço na indústria cinematográfica durante todo o século XX. De acordo com Bamba (2008, p. 225), “as limitações de produção e distribuição impostas pelo modelo de realização de filmes em película estão sendo contornados pela tecnologia digital e pela afeição dos novos cineastas e do público pelo gênero da comédia social”. Nesse seguimento, a Nigéria é o maior produtor de filmes no continente africano e o terceiro maior do mundo, com 20 a 40 películas por semana, ou seja, mais de duas mil por ano. Extremamente popular no país e no continente, a indústria cinematográfica nigeriana cresce exponencialmente a cada dia. Nesse âmbito podemos destacar grandes nomes como Oumarou Ganda, Ola Balogun, Eddie Ugboma, Amaka Igwe, Zeb Ejiro, Bayo Awala, Izu Ojukwu, Greg Fiberesima, Tunde Kelani, Jide Bello.

Entretanto, todo o sucesso nollywoodiano não deve nos deixar esquecer as demais indústrias que estão alcançando grande desenvolvimento nos últimos anos como, por exemplo, a burquinense. Com mais de 100 cineastas, Burkina Faso tem grande força em termos de indústria cinematográfica. Segundo Damasceno (2008, p. 1), antes da Nigéria, o país era conhecido como a Hollywood africana. Após a independência, e mais especificamente a partir de 1970, o Estado vem realizando uma série de investimentos na indústria cinematográfica: montou um fundo para o desenvolvimento cinematográfico, nacionalizou as salas de cinema e abriu uma escola técnica de cinematografia. De fato, historicamente Burkina Faso é um caso atípico na história das cinematográficas africanas, pois “é o único país que mantém o esforço constante para sustentar e viabilizar a atividade cinematográfica” (BAMBA, 2007, p. 92). Nomes como Idrissa Ouedraogo, um dos diretores

africanos mais reconhecidos no Ocidente e Dani Kouyaté, que expressa através de suas produções os impactos da modernidade, os quais vêm provocando profundas transformações mentais e estruturais no cotidiano africano, vêm se destacando consideravelmente no país.

Sem falar no Senegal, pioneiro nas produções cinematográficas da África subsaariana. Além de Sembène, cujas imagens produzidas vão dar destaque tanto ao cinema senegalês como à África em geral, marcando o contraste com o cinema europeu e criticando constantemente os governos senegalês e francês, há também renomados cineastas como o próprio Paulin Soumarou Vieyra, Djibril Diop Mambéty, Moussa Sene Absa, Safi Faye etc. Safi Fayé foi a primeira cineasta africana a ganhar reconhecimento internacional. Assim como Sembène o que motivou Fayé na realização de filmes foi “dar resposta aos filmes etnográficos que se debruçavam em desenvolver uma ‘idéia’ de África que ela considerava não condizer com a realidade africana” (SACRAMENTO, [s.d.], p. 88). Dentre suas produções podemos sublinhar *Carta Camponesa* (1975), *Selbe, et tant d’autres* (1983) e *Mossane* (1997), que vem dando destaque ao cotidiano e às tradições africanas.

No Mali, Souleymane Cissé possui bastante notoriedade. O diretor se sobressai pela sua estética que mistura a fantasia com a representação da realidade. *Yeelen* (1987) é um dos seus filmes mais conhecidos e também um dos clássicos do cinema africano. Vencedor de vários prêmios, *Yeelen* foi aclamado como uma bandeira nacional do Mali (DIWARA, 2007, p. 63).

Em Guiné Bissau, Flora Gomes foi pioneiro na produção cinematográfica, sendo seu filme *Mortu Nega* (1987), o primeiro longa-metragem do cinema guineense e vencedor de quatro prêmios. O seu último longa-metragem foi *Nha fala*, a primeira comédia musical<sup>6</sup> do cinema africano, lançada em 2002. A comédia musical de Gomes é construída por oito músicas originais, compostas pelo camaronês Manu Dibango. Através da história de uma jovem, chamada Vita, Gomes consegue construir uma narrativa onde a relação entre a música e a história contada é intrínseca, pois a música faz parte da vida da personagem (OLIVEIRA, 2013, p.89), o que está muito presente nos filmes africanos, já que os sons e a festa fazem parte da cultura de muitas sociedades africanas.

Outro nome que merece destaque, mas desta vez no cinema moçambicano é Licínio Azevedo. Produtor de vários longas metragens e documentários, Azevedo é brasileiro, porém radicado em Moçambique desde 1975. Conhecido como o pai do cinema moçambicano, o cineasta costuma brincar, “se eu sou o pai, quem será a mãe?”. É realizador de filmes como

---

<sup>6</sup> O filme musical é um gênero cinematográfico, uma narrativa baseada em sequências de músicas, canções e coreografias. No caso da comédia musical, trata-se da junção entre o musical e os elementos humorísticos.

*Comboio de Sal e Açúcar* (2016), com o qual recebeu o prêmio de ‘Melhor Realizador de Ficção’ na 26ª edição do PAFF – The Pan African Film and Arts Festival, em Los Angeles, Estados Unidos; e *A virgem Margarida* (2012), onde Licínio critica o processo de reeducação de mulheres após a independência de Moçambique.

Sem dúvida, os cinemas africanos são muito plurais, diversidade esta que se expressa tanto através das temáticas locais, como por meio de seus elementos estéticos, como a fotografia, os sons, os gêneros, os recursos imagéticos etc.

#### 1.3.4 O cinema e as tradições

Em geral, as civilizações africanas, sobretudo aquelas ao sul do Saara, eram em grande parte civilizações da palavra falada. Assim, mesmo nas comunidades onde existia escrita, ela se tornava secundária. Ainda que algumas regiões tenham sido colonizadas durante séculos “a oralidade continua a ser parte integrante da comunidade e do indivíduo, sendo constitutiva da própria identidade individual e coletiva” (MONTEIRO, 2017, p.1). Uma sociedade baseada na cultura oral reconhece a fala “não apenas como meio de comunicação diária, mas como forma de preservação da sabedoria de seus ancestrais, construindo uma tradição oral” (VANSINA, 2010, p.139, 140).

A expressão “*tradição oral*” é comumente utilizada por pesquisadores para designar a cultura da oralidade no continente. É difícil conceituar a tradição oral, mas utilizamos a definição cunhada por Vansina (2010, p. 140) de que a tradição oral é “um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para a outra”. Sendo assim, aquilo que uma sociedade considera importante para a compreensão do mundo é transmitido para todos os seus membros.

A tradição oral não pode ser desvinculada da história do continente africano e deve ser levada em consideração para o entendimento de suas sociedades (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167). O próprio cinema no continente está intimamente ligado a ela. Muito do sentido narrativo e sonoro dos filmes é inspirado nos *griôs* africanos, alguns dos responsáveis por transmitir as tradições de geração e em geração. “Finalmente, é surpreendente notar que o cineasta africano, de forma consciente ou inconsciente tornou-se o sdescendente direto do griôs transmissores das tradições” (BOUGHEDIR, 2007, p. 51). Nessa perspectiva é notório o trabalho do já mencionado cineasta burquinense Dani Kouyaté. Além de diretor de cinema, Kouyaté é *griô* de Burkina Faso. A família dos Kouyatés vem servindo como *griôs* desde o



século XIII, dessa forma Dani expressa em sua filmografia o compromisso ancestral de sua família.

Apesar de sua importância dentro do continente africano, é difícil localizar as origens dessa tradição oral. É preciso considerar ainda que, na modernidade, o próprio termo tradição se constrói, constituindo uma invenção europeia dos últimos séculos (GIDDENS, 2000, p. 47). Durante o século das luzes o termo foi inventado para designar o que estava em oposição ao novo.

É nesse sentido que Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997, p. 9) empregam a expressão “tradições inventadas”. Segundo eles, todas as tradições são inventadas e se estabelecem com o tempo como um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que tem por objetivo incorporar determinados valores e comportamentos definidos por meio da repetição, num dado processo de continuidade em relação ao passado. Devemos nos atentar, portanto para o fato de que “nunca houve uma sociedade inteiramente tradicional, e as tradições e os costumes foram inventados por uma infinidade de razões” (GIDDENS, 2000, p. 48).

As tradições africanas se fazem presentes no cinema das mais diferentes formas e um tema bastante recorrente nos filmes diz respeito à oposição entre a tradição e a modernidade. Esta questão apesar de parecer simples, haja vista que os cineastas “escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes” (BOUGHEDIR, 2007, p. 37), é bastante complexa, pois esta abordagem sofre alterações de acordo com a capacidade imaginativa e o engajamento de cada diretor. Ainda segundo Bouhgdirdir (2007, p.37, 38),

[...] quatro tipos de conflitos são costumeiramente encontrados: o conflito entre a cidade e a aldeia; o da mulher ocidentalizada em contraste com a mulher que respeita as tradições; o da medicina moderna versus a tradicional; o da arte endógena como mantenedora da identidade cultural e o da arte que se tornou commodity e objeto de consumo.

Notamos, portanto que normalmente o que se considera moderno nesses filmes são as práticas mais próximas da cultura do colonizador, ou do próprio sistema capitalista. Por outro lado, o tradicional está relacionado às práticas africanas que não sofreram, ao menos de forma radical, influências do moderno e por este motivo estão mais próximas do passado pré-colonial.

A noção de modernidade, assim como a de tradição é uma invenção ocidental. Segundo Habermas (2002, p.5), a “Modernidade” no seu sentido histórico se refere ao estilo de vida, à organização social que emergiu na Europa no início da era moderna,

caracterizando-se pelo abandono de costumes, crenças, tradições, desenvolvimento da ciência e etc.

Para Mudimbe (2013, p. 17,18) foi, sobretudo à estrutura colonizadora que influenciou na emergência de sistemas dicotômicos e oposições pragmáticas no continente, já que o projeto colonial difundiu novos modelos de organização social, econômico, político e cultural. Segundo ele, “a partir desse momento as formas e formulações da cultura colonial e dos seus objetivos serviram de alguma forma de meio de banalização de todo o modo de vida tradicional” (MUDIMBE, 2013, p.19).

Além das mudanças impostas pela colonização, podemos destacar os processos de globalização como fator importante para a construção do conflito tradição *versus* modernidade, já que a globalização, para além de uma transformação econômica é “um fenômeno interior, que influencia aspectos íntimos e pessoais das nossas vidas [...] cujas consequências se estão a fazer sentir em todo o mundo, em todos os domínios, do local de trabalho à política” (GIDDENS, 2000, 23-24).

Um estudo sobre as cumplicidades entre feitiçaria e modernidade na região dos Camarões, realizado pelo antropólogo e africanista Peter Geschiere (2006), poderá nos ajudar a compreender o conflito tradição *versus* modernidade no continente africano. Através de trabalho de campo, Geschiere (2006, p. 9-38) pôde observar que no contexto camaronês, os indivíduos faziam uma clara distinção entre formas de feitiçaria ditas “modernas” e novas em contraste com formas de feitiçarias mais antigas. A importante reflexão que seu texto nos traz é que essa aparente contradição entre modernidade e feitiçaria é na verdade a forma como as pessoas lidam com as mudanças modernas, como o capitalismo e o mercado global.

Para Boughedir (2007, p. 37), os cinemas africanos refletem todas as mudanças culturais, políticas, econômicas e sociais que vêm ocorrendo no continente nos últimos anos. Dessa forma, os cineastas vivem essa mudança e escolhem o conflito entre tradição e modernidade quase sempre como tema de seus filmes. Por conseguinte, é bastante comum no cinema africano a crítica explícita à modernidade – representada, na maioria das vezes, pela burocracia, capitalismo, individualismo etc. – e o destaque a uma sociedade tradicional – pautada na religião africana, na organização e papéis sociais, na coletividade – que luta para sobreviver num mundo ocidentalizado.

Os cineastas, em geral constroem narrativas que em meio às normas vigentes da sociedade tradicional e às exigências da vida urbana moderna, os indivíduos caem em situações de marginalidade ou optam por uma das duas tendências. Entretanto, há uma

dualidade em relação a isso. Ao mesmo tempo em que se critica a modernidade, dá-se destaque a uma sociedade tradicional que luta para sobreviver num mundo ocidentalizado e alguns cineastas destacam certos valores antigos que prejudicam o desenvolvimento do continente (GOMES, 2013, p. 23).

Justamente por serem inventadas, as tradições, assim como as modernidades mudam constantemente, haja vista que as próprias sociedades estão em constantes processos de mudanças. O que estamos chamando aqui de conflito é justamente a forma como os africanos lidam com essas conexões o novo e o antigo.

## 2 OUSMANE SEMBÈNE: A TRAJETÒRIA DE UM CINEASTA MILITANTE

Não há como estudar uma obra e desvincula-la do seu artista ou produtor. No caso do cinema, isto é ainda mais importante, pois muitos fatos que marcaram a vida de um cineasta vão influenciar no seu posicionamento político, na escolha de suas temáticas e até mesmo na estética dos seus filmes.

Pierre Bourdieu já alertava para a importância de estudar a trajetória de uma personalidade para se perceber as conexões entre a trajetória e o contexto. “Falar de uma história de vida é pelo menos pressupor que a vida é uma história” (BOURDIEU, 2011, p. 183), ou seja, um conjunto de acontecimentos com significado próprio. Logo, o estudo da trajetória de um indivíduo pode nos revelar diversas características do tempo em ele que viveu e, ao mesmo tempo, refletir sobre como seu contexto de vivência exerce influência sob sua visão de mundo, afinal somos fruto do meio em vivemos. É nesse sentido que o objetivo deste capítulo é o de mapear a trajetória de Ousmane Sembène e destacar os principais episódios de sua vida, bem como suas principais obras.

### 2.1 História de vida



**Figura 2:** Ousmane Sembène na década de 1960.

**Fonte:** < <http://revistaspiralonline.com.br/sembene-e-a-legitimidade-do-povo-africano/>>  
Acesso em: 20 jan. 2018.

Ousmane Sembène (ver figura 2) nasceu em 1923, na cidade de Ziguinchor, capital da região de Casamansa, localizada atualmente no Senegal. Os portugueses chegaram à região entre os anos de 1444 e 1446. O nome Casamansa deriva justamente desse contato. Na etnia *bainuk* predominante na época, o rei detinha o título de “Kasa”, este grupo por sua vez, era dominado pelo império do Mali<sup>7</sup>, no qual a palavra “Mansa” de origem mandinga era utilizada para designar os soberanos (MORAL, 2014). Desse modo, a união entre as palavras “kasa” e “mansa” resultou em Casamansa que inicialmente serviu para nomear o rio que cortava a região e, posteriormente deu nome a colônia portuguesa.

Com o declínio do império do Mali, Casamansa conquistou mais autonomia, e foi justamente nesse período que sua relação com os portugueses intensificou-se. Em 1645, seus habitantes fundaram o centro comercial de Ziguinchor, cujo objetivo era o de comercializar escravos com o Império de Gabu. Mais tarde, os franceses, atraídos pelo intenso comércio de escravos passaram a disputar a região com os portugueses. Após a Conferência de Berlim (1884-1885), a região passou “oficialmente” para o domínio francês.

Devido às suas características geográficas, sobretudo pelo fato de ser cortada por um rio, a região de Casamansa, atraiu desde sua formação diversos grupos étnicos que estavam em busca de terras férteis para a agricultura. Nesse território, conviveram e convivem até os dias atuais, muitas etnias como os *diula* ou *jola*, *mandinga*, *wolof*, *criolo*, *bainuk*, etc. Percebemos, pois que Casamansa desde os primórdios foi marcada pela resistência e pela pluralidade étnica. Seus diversos povos resistiram à dominação do Império do Mali, à portuguesa a partir de século XVI, à francesa e até mesmo à senegalesa<sup>8</sup>. Sobretudo no que se trata da penetração europeia, a maioria dos povos não aceitou.

Vários estudiosos da filmografia de Sembène vêm apontando para a importância de conhecer o contexto de Casamansa como parte fundamental para se compreender a trajetória de Sembène, pois “Casamança é o reduto que apressou o seu gênio criativo”. (GADJIGO,

---

<sup>7</sup> O império do Mali foi um dos mais poderosos e maiores reinos africanos. Foi fundado por Sundiata Keita entre os séculos XII e XVI. O império começou a declinar no século XV e se efetiva no século XVI a partir do ataque de povos vizinhos e do levante de algumas das próprias cidades. Atualmente seu nome é dado à República do Mali, que resultou das regiões do império do Mali, do Gana e Songai.

<sup>8</sup> Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), foi estabelecida a Federação do Mali, aliança que unia o Senegal, o Mali e Casamansa. Engajada nos movimentos de luta pela libertação desse período, a federação irá lutar também pela sua independência. Conquistada a tão sonhada independência, o Mali retirou-se da aliança, alegando discordar que sua capital fosse Dacar (atual capital do Senegal), Casamansa, por sua vez, continuou unida ao Senegal. Nas palavras de Leopold Senghor, – importante militante durante a luta pela independência e também presidente do Senegal, entre os anos de 1960 e 1980 – “para o bem das duas nações” a união entre ambas deveria permanecer. Com a saída de Senghor do poder, em 1982, os diulas organizaram uma manifestação que contou com a participação de mais de 100 mil pessoas de diversos grupos étnicos que reivindicaram a separação. Entretanto, tal manifestação não foi atendida e até hoje essa pauta vem provocado uma série de conflitos na região, haja vista que o movimento optou pela luta armada.

2010, p.12). Além disso, como aponta David Lima (2013 p.17), a postura combativa e militante de Sembène, não se dá somente pelo contato com o colonialismo francês em Dakar e mais a frente com os processos de libertação, mas advém também do próprio ambiente onde ele nasceu e passou parte de infância, marcado pelo pluralismo étnico e pela resistência.

Sembène nasceu em uma família humilde, seu pai, Moussa Sembène, era pescador e originário de Dakar, logo possuía nacionalidade francesa<sup>9</sup> e sua mãe, se chamava Rama Toulaye Ndiaye. A educação do jovem foi feita em casa até seus oito anos de idade, uma vez que na região de Casamansa havia forte influência islâmica, sua instrução era feita por um marabuto, da etnia mandinga. A relação com o Islã vai inclusive marcar muitos aspectos de sua obra, o que notamos em *Le Mandat* (1968), *Ceddo* (1976) e *Xala* (1974).

Os lebus, etnia a qual o pai de Sembène pertencia, eram grandes defensores das tradições e lutavam pela sua autonomia. Lima (2014, p.18) aponta que a postura do pai era combativa e crítica à presença colonial e que mesmo tendo a nacionalidade francesa, se recusava a se beneficiar deste atributo legal. Sembène herdou a nacionalidade francesa de seu pai e foi alfabetizado também neste idioma. Alguns relatos sobre a sua infância do cineasta, descrevem situações de insubordinação no ambiente escolar. Tendo ele deixado a escola aos 15 anos, o pai deu razão e apoio ao filho por revidar a agressão do professor do seu francês.

A partir de então, em 1938 o jovem vai morar em Dakar com o seu tio Abdourahamane Diop, que era um homem mulçumano, muito religioso. Na capital, exerceu as mais diversas profissões desde mecânico à ajudante de pedreiro. Foi também em Dakar que Sembène teve seu primeiro contato com o cinema, já que ficava observando às escondidas a montagem das unidades de produção fílmica.

Em 1944, alistou-se no Regimento de Artilharia Colonial (RAC), para lutar durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tal acontecimento mudou muito sua forma de ver o mundo, pois o jovem ingressou no exército na intenção de melhorar suas condições de vida, contudo se decepcionou com o racismo e preconceito que sofrera, como ele bem explora em *Emitai*. Além disso, foi durante o serviço militar que Sembène pode ver de perto o Massacre de Thiaroye<sup>10</sup>, que lhe inspirou na produção de *Camp de Thiaroye* em 1987. Não é por menos

---

<sup>9</sup> Os africanos nascidos em Dakar, capital da África Ocidental Francesa (AOC), gozavam de uma série de direitos, dentre eles a nacionalidade francesa.

<sup>10</sup> No dia 1 dezembro de 1944, em um acampamento militar em Dakar, o exército francês matou a tiros um batalhão de atiradores do Senegal, que lutava contra a Alemanha, durante a ocupação da França no período da segunda guerra mundial e que manifestavam pelo pagamento de suas indenizações. Esse episódio ficou conhecido como Massacre de Thiaroye.

que ele costumava afirmar em entrevistas que a escola não lhe ensinou nada e que tudo o que aprendera foi com a experiência da guerra.

Pouco tempo após o seu retorno ao Senegal, Sembène começou a frequentar as reuniões do Sindicato de Dakar, momento a partir do qual parece iniciar seu envolvimento com as lutas sociais e com a política. Em 1946, foi morar em Marselha, na França, assim como Diouana, personagem principal de *La Noire de* (1966), que viaja para a metrópole, a fim de melhorar suas condições de vida. Imigrante, negro e de baixa classe social, Sembène começou a participar do movimento sindical *Confédération Générale du Travail* (GGT), um dos movimentos trabalhistas mais importantes da França. Também frequentava as reuniões da *Présence Africaine*, a editora criada em 1947 e chefiada pelo senegalês Alioune Diop que era polêmica por discutir na época, as questões raciais.

Em 1951, entrou para o Partido Comunista Francês (PCF), onde teve acesso ao universo literário, frequentando aulas de política, economia, marxismo etc. (GOMES, 2013, p. 51). Os anos de militância neste partido lhe proporcionaram muito amadurecimento e engajamento político. Para Gadjigo (apud GOMES, 2013, p.51), seu mais íntimo biógrafo, “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.” Além disso, o contato com esse campo intelectual certamente muito influenciara no caráter sociopolítico dos seus filmes, caracterizados por dar voz aos mais desfavorecidos e denunciar as injustiças sociais.

Foi na biblioteca do PCF onde ele teve contato com grandes escritores, como o norte-americano Richard Wright, o jamaicano Claude Mackay e o poeta turco Nazim Hikmet. Ademais também teve convívio com as literaturas de Leopold Senghor, Aimé Césaire e León Damas. É importante destacar estes nomes na intenção de perceber que “Sembène fazia parte da classe operária e não intelectual” (SOUZA, 2012, p. 86), como os citados acima. É a partir de todas essas influências, familiares, religiosas, históricas, intelectuais que Sembène inicia na década de 1950 sua carreira como escritor.

## 2.2 Da literatura ao cinema

Nos anos de 1950, a literatura foi um veículo de grande impacto nas colônias francesas, constituindo um mecanismo de combate, fazendo um apelo popular pela resistência à assimilação, busca pela identidade e pelo desejo de libertação (OLIVEIRA, 2015, p. 47-50).

Conforme Fanon (1968, p.200) a literatura que emergiu nesse período era uma “literatura de combate, porque informa a consciência nacional, dá-lhe formas e contornos e abre-lhe novas e ilimitadas perspectivas”. Sembène via a literatura como objeto de transformação social, assim como veria posteriormente, o cinema.

O seu envolvimento com o mundo literário, enquanto romancista se deu justamente nesse contexto. Em 1950 escreveu seu primeiro poema *Mome Cabob*, publicado na revista francesa *Action Politique* (VIEYRA apud OLIVEIRA, 2015, p. 47). Já em 1956 lança o seu primeiro livro *Le Docker Noir*, que buscava trazer algumas questões sobre a situação de imigrantes negros na França, em meio ao álcool e a prostituição. *Le Docker Noir* denotou, sobretudo, as precárias condições de trabalho dos estivadores no porto de Marselha, o que Sembène pode comprovar a partir de sua própria experiência de vida, já que esta foi a sua primeira profissão na França. Em 1960 publica *Les bouts de bois de Dieu* (Os pedaços de madeira de Deus), obra através da qual alcançou prestígio e reconhecimento no campo literário. Este romance descrevia e criticava a greve de operários na África, entretanto o diferencial da obra é que foi a primeira a tratar os africanos como agentes do processo histórico e não como vítimas.

É relevante enfatizar que ainda que seus livros fossem escritos em francês, eles eram bastante populares em África, entre os letrados e mesmo iletrados, no caso em que os primeiros liam para os segundos (GOMES, 2013, p.56). De modo que na década de 1960, já era um escritor conhecido e renomado por todo o continente africano. Durante sua carreira, Sembène publicou diversos livros, dentre eles romances, contos, novelas e outros: *Le Docker noir* (1956); *O Pays, mon beau peuple!* (1957); *Les bouts de bois de Dieu* (1960); *Voltaïque* (1962); *L'Harmattan* (1964); *Le mandat* (1966); *Xala* (1973); *Le dernier de l'Empire* (1981); *Niiwam* (1987). O que levou Ousmane Sembène a renunciar sua carreira literária, justo no momento que seu trabalho estava crescendo e optar pela carreira de cineasta? Ele considerava sua opção por realizar filmes uma decisão política,

[...] Eu sou militante, e o cinema é um meio que me permite falar da realidade africana, porque com ele se chega a todo o mundo. O cinema é de todas as artes, a mais acessível para os africanos, porque está vinculado a realidade dos países onde não há escrita, porém há imaginação muito fértil. Na África a cultura é oral, e ao sul do Saara é muito mais. Cerca de 70 ou 80% das pessoas são analfabetas [...]. Com a imagem, temos um passaporte para chegar a todas as partes. (TORRELL, 1997, p. 60);



Sembène percebeu que, em meio à cultura letrada francesa, o cinema se torna uma arte mais acessível e uma arma mais poderosa, pois permitiria falar da realidade africana para um maior número de pessoas.

Em 1960, Sembène rompeu os laços com o Partido Comunista Francês e retornou para o Senegal, que a esta altura já havia conquistado sua independência. No ano seguinte, Sembène viaja para Moscou onde conseguiu uma bolsa de estudos de cinema<sup>11</sup> no *Gorki Film Studio*, tendo como instrutores os cineastas Mark Donskoy e Sergei Guérassimov. Nesse mesmo ano, fundou sua própria produtora, *Filmi Domirev*, no Senegal.

### 2.3 O cinema de Ousmane Sembène

Como podemos notar na tabela abaixo, ao longo de sua vida Sembène construiu uma filmografia composta por 13 importantes produções, sendo quatro curtas-metragens: *Borom Sarret* (1963), *L' Empire Songhay* (1963) *Niaye* (1964) e *Tauw* (1970); e nove longas: *La Noire de...* (1966), *Le Mandat* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974), *Ceddo* (1977) *Camp de Thiraye* (1987) *Guelwaar* (1992), *Foat Kiné* (2000) e, por último, *Moolaadé* (2003).

FILME	PRODUTORA	PRODUÇÃO/ DIREÇÃO	SUPORTE/DURAÇÃO
<b>Barom Sarret</b> Senegal, 1963	Filmi Domirev	Ousmane Sembène	35mm, 21min, preto e branco
<b>Niaye</b> Senegal, 1964	Filmi Domirev	Ousmane Sembène	35mm, 35 minutos, preto e branco
<b>La Noire de...</b> França/Senegal, 1966	Filmi Domirev e Les Actualités Françaises	Ousamane Sembène, André Zwobada	35mm, 65 min, preto e branco
<b>Mandabi</b> Senegal, 1968	Filmi Domirev e Comptoir français du film	Ousamane Sembène, Jean Maumy, Paul Soumanou Vieyra	35mm, 90 min, color.
<b>Tauw</b> Senegal, 1970	Film Commision e National Council of the Church of Christ	Ousamane Sembène, Paulin S. Vieyra, Herbert F. Loew	35mm, 24 min, color
<b>Emitai</b> Senegal, 1971	Filmi Domirev	Ousmane Sembène, Paulin S. Vieyra, Myriam Smadja	35mm, 98 min, color
<b>Xala</b> Senegal, 1974	Filmi Domirev e SNCP	Ousmane Sembène, Paulin S. Vieyra	35mm, 123 min, color
<b>Ceddo Senegal, 1976</b>	Filmi Domirev	Ousmane Sembène	35mm, 120 min, color.
<b>Camp Thiaroye Senegal, 1988</b>	Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e	Ousmane Sembène, Mustafa Bem Jemja,	35mm, 147 min, color.

<sup>11</sup> Vale destacar que outros cineastas, como Costa Diagne (senegalês) e Souleymane Cissé (malinês), também estudaram em Moscou (GENOVA apud DURÃO, 2013, p. 125).

	Filmi Kajoor	Thierno Faty Sow	
<b>Guelwaar Senegal, 1991</b>	Filmi Domirev, Galatéé Films, FR 3 Film Production, Channel Four, WDR	Ousmane Sembène, Jacques Perrin	35mm, 116 min, color
<b>Faat-Kiné Senegal, 2000</b>	Filmi Domirev, Agence de la Francophonie, Canal + Horizon	Ousmane Sembène, Wongue Mbengue	35mm, 120 min, color
<b>Moolaadé Senegal/ França/ Burquina Faso/ Marrocos/ Tunísica, 2004</b>	Filmi Domirev, Agence de la Francophonie, Canal + Horizon	Ousmane Sembène, Bertrand M. Kaboré	35mm, color

**Tabela 1:** Filmografia de Ousmane Sembène.

**Fonte:** Ana Paula Ferreira, 2018.

A sua carreira consagrada de nove longas-metragens concluídos e uma produção paralela de dez livros e romances publicados lhe torna uma grande referência, pois poucos cineastas, sobretudo os que iniciaram suas produções na década de 1960, conseguiram uma verdadeira carreira no cinema africano, já que “mais da metade de todos os cineastas africanos francófonos ao norte e ao sul do Saara nunca concluiu um segundo longa-metragem” (ARMES, 2007, p. 177). Não é por menos que Sembène é considerado por muitos, “o pai do cinema africano”.

Com base na ficha técnica dos filmes, podemos apontar alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, todos os filmes, são produzidos no Senegal, ainda que não seja exclusivamente, no caso de *La Noire de*, por exemplo, boa parte de sua produção se dá na França, inclusive por este motivo muitos estudiosos não o consideram um filme africano. Também há casos de produções em consonância com outras nações africanas, podemos observar isto no quadro de *Moolaadé* que engloba, além de Senegal, quatro países diferentes (França, Burquina Fasso, Marrocos, Tunísia).

É fundamental pontuarmos também, que a *Filmi Domirev*, apesar de ser bastante humilde aparece em todas as realizações, mesmo mais da metade dos seus filmes tendo sido patrocinada por órgãos, franceses, senegaleses e africanos, no geral, a presença desta produtora é importante para atentarmos à busca pela liberdade e da autonomia de Sembène. Percebemos também que todas as obras são realizadas em parceria com outros cineastas, o que aponta para o próprio caráter conjunto da obra fílmica, a exemplo de Bertrand Michel Kaboré, Wongue Mbengue, Jacques Perrin, Thierno Faty Sow, André Zwobada, dentro outros. É notório nesse sentido, destacar Soamanou Vieyra que teve forte influência e

colaboração em muitas obras, participou da produção de *Madabi*, *Tauw*, *Emitai*, *Xala* e *Ceddo*. Do mesmo modo, apesar de não constar na nossa tabela, o diretor de fotografia Georges Caristan trabalhou em muitos filmes de Ousmane Sembène como *Niaye*, *Xala*, *La Noire*, *Tauw*, *Emitai* e *Ceddo*.

*Borom Sarret* foi o seu primeiro filme, lançado em 1963, logo após o seu retorno para o Senegal. Filmado com uma velha câmera russa 35 mm, o filme tornou-se um marco no cinema africano, pois foi o primeiro realizado por um africano na região subsaariana. O curta metragem conta a história de um carroceiro, que num dia de trabalho normal transporta em sua carroça personagens de diversas origens sociais. Através de planos gerais<sup>12</sup> e médios<sup>13</sup>, são apresentados ao espectador diversos ambientes do cotidiano senegalês, através dos quais podemos perceber uma clara distinção entre a elite e os grupos mais desfavorecidos.

O cinema senbeniano também se preocupou, em discutir as questões de gênero, o que foi problematizado através de *La Noire de*, primeiro longa metragem africano, produzido na região subsaariana. *La Noire de...* é baseado em uma história real e foi produzido no Senegal em 1966, é o primeiro longa-metragem de Sembène e um dos seus filmes mais conhecidos. O filme conta a história de Diouana, uma jovem negra senegalesa que vai trabalhar na França com um casal de brancos franceses que a empregava na cidade de Dakar. A jovem migra para a França onde acredita que irá trabalhar como babá e ter a possibilidade de ascensão social, mas vive presa no apartamento dos patrões em um regime de semiescravidão.



**Figura 4:** Cena do filme *La Noire de* (1966)

**Fonte:** LA NOIRE, 1966.

Esta produção constitui uma importante interpretação e representação das relações entre Senegal e França no contexto pós-independência, sendo uma ferramenta indispensável

<sup>12</sup> No plano geral, a câmera fica distante do objeto e seu objetivo é descrever o cenário ou ambiente.

<sup>13</sup> Já no plano médio, como o próprio nome já sugere, a câmera se posiciona à uma distância mediana do objeto.

para refletimos sobre a situação da mulher negra africana. Dentre todas as questões discutidas na obra, o que há de mais interessante é a forma como Sembène explora a relação entre racismo e sexismo. No filme, Diouana é explorada mais diretamente pela sua patroa. Podemos visualizar na imagem acima uma das cenas mais importantes. O plano americano, que enquadra as personagens do joelho pra cima, evidencia o momento em que Diouana deixa de ser uma simples babá e passa a ser uma espécie de escrava. Notamos que a jovem usava vestidos e colares luxuosos e que transição é marcada pelo avental que a patroa lhe veste. A figura da mulher também ganha destaque em outros filmes de Sembène como *Mandabi*, *Emitai*, *Ceddo*, *Xala*, *Moolaadé* entre outros. Mesmo a questão feminina não sendo o tema em foco, sua resistência e até mesmo a situação de subalternidade que enfrentam na sociedade pós-colonial é mencionada nesses filmes.

A temática do colonialismo também figura em filmes como *Emitai* e *Camp de Thiaroye*. De acordo com Rosenstone (2010, p.36, 37), alguns filmes históricos “propõem novas estratégias para lidar com os vestígios do passado, estratégias essas que apontam para novas formas de pensamento histórico”. Nesse contexto, podemos afirmar que através de ambas as obras, Sembène reconta a história a partir de perspectiva africana: “Eu dedico esse filme a todos os militantes da causa africana” – letrero que aparece na abertura de *Emitai*. As duas películas buscam trazer à luz alguns episódios do período colonial esquecidos pela História Oficial, a partir da restituição de uma memória coletiva. Exploram questões como o conflito colônia *versus* metrópole, dando destaque para os mecanismos básicos empreendidos para o bom funcionamento do império francês (recrutamento forçado, cobrança de impostos e a política de assimilação) e ao massacre de Thiaroye, ocorrido no Senegal em 1444. Além disso, estes filmes históricos são importantes na medida em que rompem com perspectivas que defendem a passividade africana frente à colonização, dando destaque ao ser africano enquanto agente ativo do processo histórico.

Não podemos deixar de destacar as problemáticas da sociedade pós-colonial, temática de filmes como *Madabi* e *Xala*. Na primeira trama, Ibrahima, personagem principal, lida com a burocracia, com a corrupção dos órgãos senegaleses e com os interesses da sua família e amigos. A dificuldade em conseguir sacar um dinheiro que fora enviado por seu sobrinho revela a situação de muitos indivíduos comuns no período pós-independência. Ibrahima é representado como alguém que está à parte das instituições senegalesas, não sendo reconhecido como cidadão por não possuir quaisquer documentos de identificação pessoal que sejam reconhecidos pela burocracia estatal. O fato desses indivíduos comuns não estarem

familiarizados com tal burocracia é alvo de forte crítica. Ao longo de todo o filme, o personagem principal percorre diversas instituições públicas tentando emitir o documento, entretanto sempre é barrado pelos trâmites burocráticos ou ainda pela corrupção individual presente nessas instâncias.

Segundo o cineasta e roteirista tunisiano Ferid Boughedir (2007, p.41, 46), de acordo com as escolhas temáticas e estéticas dos diretores, é possível mapear cinco principais tendências no cinema africano: a tendência política ou sociopolítica, a moralista, a umbilical, a cultural e a comercial. A maior parte dos filmes de Ousmane Sembène pode ser inserida na tendência sociopolítica, cujo objetivo é a conscientização do público. Segundo Sembène um dos objetivos dos seus filmes é colocar os africanos frente a seus próprios problemas e contradições:

Tento despertar a consciência de que cada africano pode contribuir para mudar a África. Quero que os africanos sejam conscientes de seus próprios problemas. Se os homens quiserem mudar, a África mudará, ainda que seja pouco a pouco, porque não existem varinhas mágicas. A solução não está no coração, nem na Bíblia. Nem na Europa. A solução depende das pessoas, do próprio público dos filmes (TORREL, 1997, p.61-62, tradução nossa).

Não nos cabe aqui realizar uma análise densa de todos os filmes de Sembène, a importância em mencionar sua obra como um conjunto está em perceber o quanto rica e crítica é a sua filmografia. O que há de mais interessante na produção de Ousmane Sembène é que seus filmes abordam uma grande diversidade de temáticas locais, a exemplo do colonialismo e do imperialismo, das formas de relações sociais antigas e mais contemporâneas, sobre “escravidão doméstica” e exploração do trabalho, acerca da condição feminina e dos papéis sociais de gênero, sobre o neocolonialismo e os problemas do pós-colonial, dentre muitos outros aspectos. A diversidade temática, por sua vez, resulta numa diversidade estética e técnica, que torna cada narrativa ainda mais instigante.

#### 2.4 O desafio de realizar filmes africanos

O cinema africano, desde o seu nascimento até os dias atuais, vem sendo realizado com muitas dificuldades. “É preciso ser louco para fazer filmes na África, especialmente no contexto atual” (BUSCH; ANNAS apud GOMES, 2013, p. 53). Esta frase pronunciada por Sembène há anos atrás ainda é muito atual para diversos cineastas do continente.

Um dos maiores problemas enfrentados pelo cinema africano é a dependência de financiamento estrangeiro, sobretudo da França. Segundo Roy Armes (2014, p. 10), o interesse da França por tal financiamento pode ser entendido como uma estratégia de desenvolver Paris como centro de uma rede internacional de cinema. Assim, independentemente da língua utilizada, qualquer filme que recebe o financiamento francês é considerado “francófono”. Contudo, todo filme africano que seja financiado precisa cumprir exigências, “ele deve obedecer, pelo menos parcialmente, aos critérios europeus que definem um filme ‘africano’”. A exigência mais “crucial” feita aos cineastas é um roteiro completo em língua europeia, normalmente o francês (ARMES, 2007, p. 174, 175).

A ajuda francesa na construção das produções fílmicas africanas pode ser entendida também como uma tentativa de controlar aquilo que está sendo produzido, já que muitos dos filmes fazem duras críticas às antigas potências colonizadoras. No caso de Sembène, mesmo possuindo sua própria produtora, ele ainda não dispunha de fundos suficientes para uma realização independente. Seu primeiro passo foi tentar conseguir o financiamento francês, o que não foi possível logo de imediato devido à sua fama como romancista polêmico e por ter sido membro do PCF. Por outro lado, conseguiu apoio de duas importantes figuras da época, Paulin Soumane Vieyra e o realizador francês André Zwobada e assim pôde montar seus primeiros curtas-metragens – *Borom Sarret* (1963), *L’ Empire Songhay* (1963) e *Niaye* (1964).

Foi ainda com o apoio de Zwobada que Sembène conseguiu o financiamento do Ministério de Cooperação<sup>14</sup> e do cinejornal senegalês *Les Actualés Françaises* para a produção do seu primeiro longa – *La Noire de...*(1966). Apesar de seus esforços e da *Filmi Domirev* estarem presentes em todas as suas realizações enquanto cineasta e produtor, em *Mandabi*, seu segundo longa-metragem, Sembène não conseguiu fugir do financiamento estrangeiro, recebendo fundos do *Centre National de la Cinematographie* (CNC).

Sembène defendia a liberdade do artista na criação de suas obras e, além disso, acreditava que a África deveria liberta-se da influência francesa. Por isso, apesar das condições de alguns dos seus filmes, posicionava-se contra a ajuda francesa. Entretanto, filmes como *Ceddo* e *Emitai*, serão realizados de forma independente, possuindo um conteúdo estritamente crítico. Já outros como *Xala*, *Camp de Thiaroye*, até sua última realização, *Moolaadé*, foram produzidos em parceria com o governo senegalês.

---

<sup>14</sup> Criado em 1961 na França, durante o governo Gaulle, o Ministério de Cooperação, estimulou o desenvolvimento de um cinema africano dependente da França, através da concessão de incentivos financeiros e técnicos a projetos cinematográficos e aos realizadores africanos.

Outro problema que perpassa o universo do cinema africano é a questão da língua utilizada nos filmes. Como já foi ressaltado, uma vez que boa parte das cinematografias recebem financiamento por parte de suas ex-metrópoles essas produções “naturalmente” estarão em línguas europeias. A primeira solução que se apresenta é romper com as formas de financiamento unilaterais e realizar uma produção em línguas locais. Entretanto “enquanto os países do norte da África possuem uma língua dominante – o árabe – outros países ao sul do Saara falam o *wolof*, o *twi* ou o *suaíli*, e muitos outros não têm uma uniformidade linguística” (BOUGHEDIR, 2007, p.41). Um único país, na África possui dezenas de grupos étnicos e do mesmo modo dezenas de línguas. A segunda solução seria apelar para a legendagem. Entretanto, este recurso não está ao alcance de muitos e não podemos esquecer que boa parte da população em África é iletrada.

A grande questão colocada aos cineastas africanos é: deve-se realizar filmes em línguas ocidentais, como o inglês ou o francês, já que possuiriam um “caráter unificador”? Ou será necessário correr o risco de produzir em idiomas africanos e tornarem esses filmes restritos a um só grupo étnico? Mesmo com todas essas questões a busca de suas origens e da própria “autenticidade africana” levou muitos diretores a optarem pela narração em línguas locais como o *wolof*, o *mandê*, ou *bambara*<sup>15</sup>.

É interesse perceber que os primeiros filmes de Sembène estão no idioma francês, já que foram produzidos em parceria com a França (com a exceção dos três primeiros). Entretanto, para driblar o problema da língua, Sembène aposta numa linguagem cinematográfica bastante visual, onde quase não há falas. Em *La Noire de...*, por exemplo, a personagem principal, Diouana, quase não tem falas no filme. Seus pronunciamentos mais importantes são apresentados ao espectador através do recurso da *diegese*<sup>16</sup> assim é possível compreender o que a personagem está pensando ou expressando através das próprias imagens.

Outra estratégia utilizada em filmes como *Xala* e *Mandabi* é utilização da língua local em momentos decisivos. Em ambos os filmes, o *wolof* é falado pelos personagens em cenas-chave dos filmes, normalmente pelos personagens mais “tradicionais”, enquanto o francês se reserva a aqueles que estão desviados de seus valores antigos. Em outros termos “falar Wolof

---

<sup>15</sup> Estas línguas são predominantes na África Ocidental. A língua *wolof* é falada principalmente na Gâmbia, Senegal, Guiné Bissau, Mali, República Dominicana e na Mauritânia; o *mandê* também é encontrado em Estados como Guiné Bissau, Gâmbia, Burkina Faso, Costa do Marfim, Serra Leoa, Libéria, Senegal etc.; O *bambara* é a língua materna do grupo étnico bambara, este idioma é falado, sobretudo no Mali, e em alguns de seus países vizinhos como Burkina Faso, Costa do Marfim e Gâmbia.

<sup>16</sup> A *diegese* é um recurso utilizado nas narratologias, especialmente na dramaturgia, e em obras cinematográficas. Ela é utilizada quando a sonoridade ou fala presente na cena traduz o imaginário do personagem e está inteiramente relacionada à sequência em questão. Nos filmes, ocorre normalmente quando são apresentados *flashbacks* ou pensamentos.

significa pertencer à comunidade, ser tradicional e solidário” e ser resistente enquanto “falar Francês, por outro lado, é sinônimo de alienação, vigarice e pertencimento à cultura opressora”. (DIAWARA; DIAKHATÉ apud GOMES, 2013, p. 59).

Cativar o público também tem sido um problema que se coloca para muitos cineastas do continente. Como já mencionamos muitos dos diretores de filmes africanos tem como principal objetivo ensinar e conscientizar o público. O historiador Jan Vansina (2010), ao fazer um estudo sobre o papel das artes após 1935, destaca que os filmes africanos têm pouco sucesso se comparado aos filmes importados. Segundo ele, isso se dá em parte porque

O público deseja que lhes sejam contadas histórias, sejam elas românticas, históricas, dramáticas ou cômicas. Ele adora mistério, aventura, beleza fascinante e ação heróica. Atualmente, não mais que alguns diretores cinematográficos dedicam-se a responder a estas exigências. (VANSINA, 2010, p.753);

Nas últimas décadas, muitos cineastas africanos, e mesmo aqueles da primeira geração nos anos de 1960, vêm atentando para essas questões. O próprio Ousmane Sembène relatava que seu desejo era atingir as massas e por isso não pretendia realizar filmes estritamente políticos. É importante notar que suas primeiras produções serão obras mais dramáticas. Enquanto nas demais, percebemos a preocupação de Sembène em entreter o público e ao mesmo tempo conscientizá-lo, como é o caso de *Mandabi* e *Xala*, que pertencem ao gênero da comédia.

A filmografia de Sembène é, sem dúvida, uma importante ferramenta para análises sociais e culturais dos grupos humanos no continente africano.



### 3 XALA E A CRÍTICA À SOCIEDADE PÓS-COLONIAL

Este estudo possui como documento principal o filme *Xala* (1974), produzido pelo cineasta senegalês Ousmane Sembène. Considerado como documento histórico, o filme vem sendo analisado sob a mesma atenção com que se analisa um documento escrito, porém com suas especificidades devido às diferentes formas de linguagem. Assim, o conhecimento básico da linguagem cinematográfica é de fundamental importância para uma análise mais aprofundada.

De fato, quando se trabalha com obras cinematográficas, dialogamos com três espaços de tempo diferentes: o primeiro diz respeito ao tempo e espaço que o filme busca representar, o segundo relaciona-se ao tempo e espaço no qual o filme é produzido, e o terceiro é o tempo e espaço utilizado pelo filme, que diz respeito ao seu suporte e tempo de duração. No nosso caso, o primeiro e o segundo espaço se coincidem, já que *Xala* é produzido durante o período pós-colonial (1974) e vai tratar desde a independência do Senegal (1960) até os primeiros anos do governo.

Além disso, é preciso considerar que a fonte fílmica gera outros tipos de fonte que podem auxiliar o trabalho do pesquisador, como o roteiro, a sinopse, críticas, o depoimento dos produtores, entrevistas, propagandas, etc. (BARROS, 2012, p. 76-77). A identificação do estilo artístico e estético do diretor também não deve ser deixado de lado, já que tais características vão se fazer presentes em todas as suas produções.

Dessa forma, o objetivo deste capítulo será empreender a análise do filme *Xala*, compreendendo como Ousmane Sembène representou através da obra a sociedade senegalesa recém-independente. Para tal, este texto se divide em duas seções, a primeira estará centrada na linguagem externa do filme, bem como sua relação com o contexto histórico no qual foi produzido. Em outras palavras, tentaremos entender quais eventos históricos, personagens Ousmane Sembène busca representar e, em certa medida, o que influenciou para o que o cineasta optasse por tais escolhas.

Na segunda seção, partiremos para a análise do filme propriamente dita, mapeando quais elementos, técnicas e métodos os produtores e diretores utilizam para discutir a temática em questão. Neste caso, consideram-se suas estruturas internas, ou seja, a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais – a fotografia, os sons, o enredo – que dizem muito sobre as intenções do produtor. É importante destacar que optamos por trabalhar com sequências de fotogramas do filme, ou seja, com seguimentos de imagens congeladas que representam um

conjunto enquadramentos da câmera. Todos os ângulos e montagens da sequência formam uma cena. Tal opção se justifica pelo fato de que permite ao leitor, que não assistiu ao filme, perceber com maior clareza os elementos visuais. Afinal, é isso o que há de mais precioso no cinema, o poder de captar a imagem em movimento, já que não é possível trazê-lo para o papel, ao menos tentaremos perceber como os movimentos são realizados em Xala.

### 3.1 Uma produção em seu tempo

Para se compreender o Estado do Senegal após a independência é necessário levar em conta alguns aspectos do imperialismo e da colonização francesa na região, pois seus elementos e fundamentos continuaram a influenciar a sociedade senegalesa, bem como os demais estados de África até os dias atuais. A região da África Ocidental já era explorada pelos franceses desde o século XVII, que buscavam matéria prima, metais preciosos e principalmente mão de obra escrava. A influência da França na Argélia e na Tunísia, por exemplo, já se dava desde 1830. No caso do Senegal, a partir de 1824 os franceses começam a se beneficiar do comércio de escravos e traficá-los para a manutenção de suas colônias no Caribe.

A busca por matéria prima, a procura por novos mercados e o interesse pela comercialização de escravos fez que com que os territórios africanos passassem a ser disputado pelas principais potências europeias. Levando-as a dividi-lo entre si. De acordo com Leila Hernandez (2005, p. 73).

Tanto a partilha como a ocupação efetiva foram impulsionadas pela concorrência entre várias economias industriais, buscando obter e preservar mercados, e pela pressão econômica de 1880 que desencadeou o expansionismo europeu. Como consequência da articulação desses processos assistimos ao imperialismo que agressivamente conquista áreas de influência, protetorados e colônias, em particular no continente africano.

Entretanto, como aponta Hobsbawm (1988, p.114) o imperialismo “não foi apenas um fenômeno político e econômico, mas também cultural”, já que a conquista do globo se deu através da construção de imagens e discursos sobre a necessidade levar a civilização à África e salvar as almas selvagens.

Idealizada inicialmente por Portugal, entretanto liderada pela Alemanha a Conferência de Berlim ocorrida entre os anos de 1884 e 1885, reuniu as principais potências mundiais para discutir a ocupação da África. França, Grã-Bretanha, Portugal, Alemanha, Bélgica, Itália,

Espanha, Áustria-Hungria, Países Baixos, Dinamarca, Noruega, Turquia, e os Estados Unidos, assinaram a ata da conferência. Mas parece que os principais interessados, os africanos, não foram convidados para a reunião.

Com efeito, a França divide o seu conjunto de colônias em três partes de acordo com a sua localização geográfica: A África Ocidental francesa (AOF) que compreende os territórios do Senegal, Sudão Francês (atualmente o Mali), Guiné Francesa, Alto da volta (atualmente Burkina Faso), Costa do Marfim, Daomé (atualmente Benin), Níger e Mauritânia; a África Equatorial Francesa (AEF) que compreende o Congo, Chade, Oubanguui-Cari (atualmente República Centro Africana) e Gabão; Além das Ilhas francesas.

A política de colonização francesa era centralizada, verticalizada e hierarquizada. A França buscou desde logo cercar-se de instituições burocráticas que buscavam suplantar a cultura dos nativos. Sobre as políticas coloniais empreendidas pelas nações europeias em África, Leila Hernandez (2005, p. 104, 105) aponta as de assimilação e diferenciação. A primeira, adotada vigorosamente pelos franceses, ingleses, portugueses e belgas, tinha como perspectiva converter o africano em europeu, ensinando-lhe a língua, a religião e a moral cristãs; os costumes, tradições e modos de vida europeus. Nas áreas coloniais em que esse tipo de política era adotada, a sociedade era dividida em civilizado, assimilado e indígena. As políticas de diferenciação visavam o governo indireto e tentavam, ao mesmo tempo, estimular um discurso de igual oportunidade para todos, que respeitasse a pureza e o orgulho raciais. Este último tipo de política colonial foi bem adotado nos contextos de colonização britânica e alemã.

A filósofa Hannah Arendt (1989), ao discorrer sobre o “imperialismo colonial”, argumenta que as práticas políticas do colonialismo, baseadas na burocracia colonial e no racismo, mantiveram as relações entre europeus e nativos baseadas na hierarquia, na simetria e na desigualdade. A partir dessa base o imperialismo utilizava mecanismos ideológicos para que os nativos e as massas populacionais, em geral, se identificassem com o Império e reconhecessem a legitimidade de seu poder (ARENDETT, 1989 apud HERNANDEZ, 2005, p. 91-93).

No caso da África Ocidental francesa, a desigualdade entre colonizadores e colonizados é expressa, sobretudo a partir da política de assimilação. Tal política era conferida através de transformações na cultura local, que se davam por meio do ensino da língua oficial (francês), da religião (cristã) e da incorporação de costumes e valores europeus. É interessante perceber que o sistema procurava manter um número pequeno de assimilados,

não era qualquer um que poderia atingir tal categoria, existiam mecanismos de seleção como bom comportamento e cooperação com o império.

Os assimilados, além do direito à representação no Conselho-geral e na Assembleia Nacional, gozavam também de certos direitos sociais e políticos, poderiam ocupar cargos importantes e aprender a ler e escrever. A política mais do que tentar incorporar os africanos a cultura europeia, representava um mecanismo de diferenciação, uma vez que considerava os valores europeus como dignos de serem incorporados pelos nativos em detrimento da cultura local.

A assimilação também acabava constituindo uma estratégia francesa para ter mais domínio sobre os nativos, comunicar-se com eles e conhecer os costumes locais. Constituindo, portanto um mecanismo de controle, como bem aponta o administrador colonial francês Robert Delavignete:

Não há colonização sem política indígena; não há política indígena sem comando territorial; e não há comando territorial sem chefes indígenas que atuem como correias de transmissão entre a autoridade colonial e a população (DELAVIGNETTE, 1946, p.121 apud BETTS, 2010, p.360).

Nesse sentido, o chefe local era um elemento importante na administração e na organização colonial, pois além de conhecer bem o território, o chefe ajudava no controle dos demais nativos. Não somente no caso da França, mas “todas as potências coloniais dependiam do chefe tradicional ou designado como elemento nuclear da estrutura colonizadora” (BETTS, 2010, p.360). O sistema colonial, pois

Fixou o quadro administrativo geral no qual o governo nacional deveria inserir-se durante a primeira década de independência. A incipiente normalização da vida política no contexto de uma estrutura organizada à europeia constitui o aspecto principal da modernização que os europeus introduziram então na África, mas para servir a seus próprios desígnios (BETTS, 2010, p.375).

Boa dos filmes de Sembène que exploram a dinâmica das sociedades pós-coloniais irá representar a sociedade senegalesa, como herdeira dessa lógica colonial. Pois mesmo após a independência permanece preservada boa parte das instituições burocráticas francesas e, os indivíduos que ascenderam a categoria de assimilados, e que conseqüentemente tinham melhores condições de vida, foram incorporados a “nova” sociedade senegalesa, constituindo muitas vezes a elite, enquanto os demais ficaram de fora, vivendo a maioria das vezes em situações de vulnerabilidade social.

A partir da década de 1960, na maioria dos Estados africanos, predominava uma ideologia marxista-lenista. Os primeiros anos da independência são marcados pelo entusiasmo socialista, que pregava igualdade e superação dos problemas econômico-sociais. No entanto, esta postura era explícita muitas vezes somente no discurso, pois, na prática, vigorava a lógica capitalista (KI-ZERBO; MAZRUI; WONDJI, 2010, p. 598). Tal contexto é bem retratado por Sembène no filme, pois quando os africanos expulsam os europeus deixam claro que desejam implementar o socialismo e promover mudanças na sociedade. Entretanto, observamos no decorrer da trama que nada muda. O país continua numa situação de extrema pobreza, com boa parte da população pobre e analfabeta, enquanto uma pequena parcela – a elite local – se beneficia do dinheiro público.

Segundo Joseph Ki-Zerbo, Ali Mazrui e Christophe Wondji (2010, p. 583), cerca de cinco regimes estabeleceram-se no continente africano durante o período pós-colonial: os regimes socialistas, os militares, o do Apartheid, os que adotaram valores do pluralismo e da democracia, e os regimes conservadores. Este último exemplo se desenvolveu em grande número de Estados africanos: Serra Leoa, Costa do Marfim, Camarões, Quênia, Zâmbia, Zaire, Malawi, Gabão e Senegal. Os regimes conservadores que se desenvolveram no continente eram caracterizados pelo crescimento do capitalismo e pela construção da nação, além do abandono ao liberalismo e à democracia. Estes autores ainda apontam que neste tipo de regime, como é o caso do Senegal,

O capitalismo de Estado canaliza vastos recursos aos cofres públicos, dispondo-os à classe política. A corrida pelo dinheiro inspira todas as motivações, atitudes e comportamentos. Poder e riqueza tornaram-se vasos comunicantes, [...] o sentido do serviço público e o senso de responsabilidades estão comprometidos, os indivíduos aqui estão privados de certos direitos e valores correlatados aos primeiros (KI-ZERBO et al., 2010, p. 584-585).

Frantz Fanon, também apontava para a formação de uma burguesia nacional após o período colonial. Que segundo ele, estará a serviço do capitalismo e ocultará em si a máscara do neocolonialismo, pois “assumirá o papel de gerente das empresas do Ocidente e, praticamente converterá seu país em lupanar da Europa”. (FANON, 1966, 127).

Para Vartan Messier (2011, p.6, tradução nossa) “a crítica de Fanon sobre o a burguesia encontra-se no coração da Xala de Sembène”. Não é por menos que em 1973, quando questionado em entrevista sobre o tema de seu próximo filme, Sembène responde que será sobre os governantes senegaleses, justificando que:

[...] nós [senegaleses] estamos testemunhando o nascimento de uma criança abortada e algumas dessas circunstâncias são muito perigosas, perigosas demais, porque elas estão sendo manipuladas de fora, da Europa, e eu quero mostrar como eles estão sendo manipulados e porque o povo deve mata-los. (ANNA; BUSCH, 2008, p. 35 apud LIMA JÚNIOR, 2016, p.121).

De acordo com Beatriz Riesco (2012, p.114), a produção de Sembène pode ser dividida em três fases: a primeira de 1962 a 1970, que se caracteriza por seguir o estilo do neorealismo italiano<sup>17</sup>; a segunda de 1971 a 1976, ponto em que produz *Xala*, e que a autora considera o mais criativo da sua carreira, já que seus filmes serão marcados por diversas críticas tanto ao passado como ao presente das sociedades africanas; já a terceira fase vai desde 1988 até sua morte, caracterizada por filmes de narrativas clássicas. Em geral, entre os estudiosos que vem se debruçando sobre as produções de Sembène, parece ser consenso que *Xala* é a produção sembeniana que faz a mais direta crítica à própria sociedade.

As críticas à colonização e ao governo francês são bastante marcantes em *La Noire de...*, *Emitai* e *Le Mandat*. Por outro lado, em *Xala*, Sembène reconhece de maneira mais emblemática que a África possui problemas causados pelos próprios africanos e que precisam ser solucionados por eles mesmos. Dessa forma, o filme é uma crítica a sociedade moderna africana e à elite senegalesa, recriando o momento da transição do governo dos brancos para os governos africanos. A crítica é feita, sobretudo a figura de Leopold Senghor que liderou o processo de independência do Senegal e governou o país desde 1960 até a década de 1980. Sembène não costumava esconder sua aversão ao governo de Senghor, pois o considerava uma continuidade colonialismo francês.

A valer, o filme possui muitas ironias, a começar pelo seu próprio financiamento. Além da clássica presença da *Filmi Domirev*, *Xala* foi o primeiro filme de Sembène a ser patrocinado pelo governo senegalês. Mas segundo o cineasta esta é uma contradição que deve ser explorada,

Eu sei muito bem que sou usado como álibi por Senghor que pode dizer por aí: “Olhem como eu sou liberal: eu deixo Sembène fazer filmes subversivos”. É uma contradição que eu estou tentando usar da melhor forma possível. Eu gostaria de denunciar claramente todas as burguesias africanas traindo nossos povos, mas esse plano é um tanto perigoso. (ANNAS; BUSCH, 2008, p. 22 apud LIMA JÚNIOR, 2016, p.121).

---

<sup>17</sup> O Neorealismo italiano é um movimento cultural que iniciou-se na Itália no final da Segunda Guerra Mundial. Este estilo se expressou, sobretudo, através do gênero cinematográfico, sendo caracterizado pela tentativa de captar a realidade como ela realmente é.

Apesar do enredo bem construído, devido às fortes críticas ao governo local, o filme sofreu dez cortes antes de ser lançado no Senegal. Suas versões completas estão liberadas somente em outros países e na internet, o que demonstra a dificuldade na liberdade de expressão em produções desse tipo.

### 3.2 A sociedade pós-colonial de *Xala*

*Xala*, que em *wolof* significa maldição, é uma das mais importantes produções de Sembène, lançada em 1974, no Senegal. O filme é uma comédia que se passa após a independência do país, quando os africanos expulsam os dirigentes franceses e assumem o poder. O personagem principal é um ministro, conhecido como “El Hadji”, que desvia o dinheiro dos investimentos públicos e o utiliza para se casar com sua terceira esposa. Na sua noite de núpcias, El Hadji descobre que foi afetado por um feitiço que lhe causou impotência sexual, a *xala*, não podendo consumir o casamento. Ele passa por situações cômicas e dramáticas até encontrar a causa e a solução da maldição que havia sido lançada por pobres e mendigos, insatisfeitos com sua conduta corrupta. Para acabar com essa maldição, ele passa pela humilhação de se despir e receber cuspes de todos os pobres e mendigos.

Embora a história se desenrole linearmente, ela se divide em três seções principais, as quais nomeamos de: 1) Tomada de poder; 2) El Hadji, o anti-herói; 3) A impotência e o retorno para as tradições. Estes momentos se desenvolvem respectivamente e se complementam.

#### 3.2.1 Tomada de poder

O filme se inicia com imagens de uma manifestação tradicional. Através do plano detalhe<sup>18</sup>, ganham lugar na cena as roupas, tambores, cores, rostos e expressões corporais da população senegalesa. O povo parece estar em festa e comemorando. Nesse sentido, plano detalhe que chama atenção para as particularidades dos objetos e corpos cria um clima de suspense e posteriormente um impacto no espectador ao revelar uma imagem mais ampliada sobre o tema em questão. Esta não é uma característica do cinema sembenino ou do cinema africano, em especial. Pelo contrário, é bastante comum na cinematografia em geral que a

---

<sup>18</sup> O plano detalhe é caracterizado por focar um detalhe mínimo de um personagem ou de um objeto.

fotografia gere consciente ou inconscientemente expectativas no início do filme que serão quebradas no desenrolar da história.



**Sequência 1:** Tomada de poder.  
**Fonte:** XALA, 1974.

Da multidão, se desloca um grupo de homens negros vestidos à moda africana, que sobem os degraus de uma escada (sequência I). Para descrever e apresentar o cenário, no qual estes homens adentram, a câmera realiza o movimento panorâmico na horizontal, através do qual podemos identificar que se trata da Câmara de Comércio da cidade de Dakar. Simultaneamente, o narrador, cujas falas estão em *voz over*<sup>19</sup>, começa a se pronunciar. Apesar de não aparecer nas primeiras imagens, percebemos que ele se inclui como um personagem participante da história, pois suas falas estão na primeira pessoa do plural, o que passa ao espectador a impressão de que a história está sendo contada não somente pela câmera, mas pelos próprios senegaleses:

Senhores deputados, honoráveis colegas, nunca antes um africano havia ocupado a presidência da Câmara. Devemos tomar o que é nosso, o que é nosso por direito. Devemos controlar nossa indústria e nosso comércio... Nossa cultura... Tomar nosso destino em nossas mãos (XALA, 1974).

Com efeito, a presença de um narrador no início do filme é um dos grandes traços da filmografia senegalesa, o que exprime a conciliação entre a tradição oral e os recursos audiovisuais, afinal o cinema é antes de tudo a arte de contar histórias.

Noutra cena, desta vez dentro da Câmara, os senegaleses, que são representados como homens negros, expulsam do governo, os brancos que correspondem, na obra, aos franceses. A tomada de poder é representada pela retirada de objetos que simbolizam a nação e o

---

<sup>19</sup> A *voz over* é um recurso bastante utilizado no cinema, sobretudo em documentários. Ela ocorre quando o narrador é onisciente, ou seja, ele está ali para contar os fatos, entretanto não está ligado à cena.



poderio francês, em *travelling*<sup>20</sup> a câmera se movimenta e enquadra, em especial, os bustos de Marianne, que são uma espécie de personificação da república e da pátria francesa. Tal atitude é sem dúvida, bastante simbólica e marca, na narrativa, o fim do governo da França no Senegal. A cada passo vitorioso dos senegaleses, a câmera volta-se para a manifestação, onde a multidão vibra e comemora. O narrador prossegue discursando,

Diante do nosso povo, devemos mostrar que somos capazes como os outros povos do mundo. Somos homens de negócios! Devemos ocupar todos os carros diretivos, incluindo o dos brancos. [Este] é o batismo de nossa luta pela verdadeira independência, [...] estes são os filhos do povo, dirigindo o povo (XALA, 1974).

As primeiras cenas visam, portanto representar a conquista da tão sonhada independência do Senegal, nos anos de 1960 e não deixam de reforçar um ideal de liberdade marcado pela reapropriação cultural, expressa pela própria manifestação, seguida da reapropriação institucional, política e econômica, representada pela tomada da Câmara de Comércio.

É relevante evidenciar, a arquitetura da escada na integração da narrativa (sequência I). A fotografia da escada permite trabalhar com dois tipos de movimentos: caminhar para cima, o que no filme nos remete a ideia de ascensão ao poder e, caminhar para baixo, que deixa claro quem e o que está deixando o poder. Logo, quando os senegaleses são postos no último degrau da escada e, num mesmo plano, os franceses e seus objetos se posicionam degraus abaixo, explora-se de forma bastante interessante a questão das hierarquias e do jogo de poderes.



**Sequência 2:** Repressão da população  
**Fonte:** XALA, 1974

<sup>20</sup> Trata-se de um deslocamento da Câmera no espaço. Travelling é justamente o nome do aparelho utilizado para deslocar a câmera.

Após um corte, vemos uma patrulha de soldadas sendo acompanhada por um dos homens brancos que foram expulsos da Câmara e o mesmo ordena para que o povo, que comemorava a tomada de poder, fosse retirado do local (Sequência II).



**Sequência 3:** o retorno dos franceses  
**Fonte:** XALA, 1974.

Logo em seguida, já em outra cena (Sequência III), os europeus de fato retornam à Câmara. Enquanto sobem as escadas o narrador adverte: “Nós optamos pelo socialismo, o único e verdadeiro socialismo. A forma africana de socialismo.” (XALA, 1974). Observamos, na sequência, que os homens brancos trazem consigo maletas que são entregues para cada um dos ministros. O *close-up*<sup>21</sup> em câmera lenta recai sob uma das maletas que se encontra cheia de dinheiro. Pela expressão facial dos personagens, parecem não estarem surpresos com a atitude dos brancos. A tomada de poder não passou de uma encenação? Os senegaleses governarão ao lado dos franceses? O dinheiro dos ex-colonizadores, continuará a governar o Senegal? Estes certamente são questionamentos realizados pelo espectador e são também indagações que nortearão o restante da narrativa.



**Sequência 4:** Discurso dos homens de negócios  
**Fonte:** XALA, 1974.

<sup>21</sup> O close-up tem a mesma função do plano detalhe, possibilitando uma visão mais próxima e detalhada de algo.

Nesta mesma cena, o novo presidente da Câmara discursa, incentivando a solidariedade e o trabalho em equipe entre os novos camaristas. Além disso, aproveita a ocasião para divulgar o terceiro casamento de um dos homens de negócios, El Hadji, pois segundo ele, “a modernidade não deve nos fazer perder a africanidade”. Atentamos que no primeiro plano conjunto, o homem europeu se posiciona atrás do presidente como uma espécie de sombra da presença colonial. Durante todo o filme, apesar de não possuir falas, ele acompanha sempre os novos empresários e aconselha-os a agir conforme os interesses estrangeiros. Notamos também que o presidente discursa atrás de um de um mapa geopolítico do continente africano, estabelecido após a partilha europeia. O mesmo ocorre, quando a palavra é dada para El Hadji, que apesar de estar em outra posição na sequência anterior, agora se encontra em frente ao mapa. Esta montagem é bastante significativa, pois enfatiza a presença colonial, mesmo após a independência.



**Sequência 5:** Saída da Câmara  
**Fonte:** XALA, 1974.

Na sequência, os ministros saem da Câmara e somos conduzidos a um tapete vermelho que se desenrola até um amontoado de carros. Os novos governantes parecem ter despertado a solidariedade e o trabalho em equipe – que o presidente advertia anteriormente – não somente entre eles mesmos, mas também com seus ex-colonizadores, pois aparentam possuir uma relação bastante amistosa e harmônica com os europeus.

Durante a maior parte do filme e, neste momento em especial, Sembène utiliza o plano médio, de forma que o espectador possa perceber tanto os personagens, como o ambiente e os objetos com os quais eles se relacionam. É interessante atentar para o significado comunicativo de alguns objetos. O primeiro deles é o tapete vermelho, aparentemente um objeto de conforto, mas que possui muitos significados sociais. Desde a antiguidade é comum sua utilização como passadeira em cerimônias de coroação de reis e rainhas que esbanjavam sua nobreza. Do mesmo modo, nesta cena de Xala, o tapete deixa de ser um item de

decoração e torna-se um símbolo de status dos novos ministros senegaleses. Outro objeto que ganha destaque na cena, é a Mercedes, carro de luxo de cada um dos camaristas, que é conduzido ainda por um motorista particular. A maleta, por sua vez, é outro forte símbolo deste grupo e sempre acompanha os homens de negócios.

É notório que os atuais ministros, ao saírem da Câmara não utilizam mais suas vestes tradicionais (Sequência III). Agora se vestem à moda europeia, usando terno, gravata, sapatos, óculos escuros etc. O vestuário, utilizado pelos personagens, além de ser realista, ou seja, está em consonância com a realidade histórica do filme, é também simbólico, pois tem a missão de traduzir características e posições sociais. Sembène explora de forma muito didática a contraposição entre as roupas modernas, mais próximas à cultura europeia e roupas tradicionais, mais próximas às sociedades africanas.

O ideal de independência expresso no discurso do narrador e dos próprios camaristas é contraposto a uma série de eventos que aparecem em seguida. Percebemos que após a independência, emerge no meio do povo uma nova classe que pontua a necessidade de mudança e se apropria do discurso de continuidade das tradições, mas que, na verdade, é influenciada pela modernidade e pelos valores europeus. A elite, representada na figura dos governantes se distancia do restante da sociedade, especialmente da parcela mais pobre. Dessa forma, podemos notar a primeira oposição representada no filme: a elite *versus* os grupos pedintes e desfavorecidos socialmente.

Após estas cenas, os créditos do filme, juntamente o nome dos seus realizadores e colaboradores sobem à tela. As primeiras imagens do filme são, portanto essencialmente introdutórias, descrevendo o processo de ascensão da nova elite ao poder e apresentando alguns dos aspectos mais significativos da obra.

### 3.2.2 El Hadji, o anti-herói

Enquanto o primeiro momento do filme apresentou características gerais da nova elite africana, esta segunda seção irá se centrar no ministro El Hadji Abou Kader e em suas relações pessoais, a partir das quais diversos aspectos da sociedade senegalesa, como o patriarcalismo, a poligamia e as demais tradições, a corrupção, as desigualdades sociais serão explorados.

A partir de então, a câmera deixa de ser objetiva, ou seja, de mostrar o que acontece na sua frente, sem identificar-se com qualquer personagem em particular e passa a ser subjetiva

assumindo o ponto de vista de alguns personagens. Essa transição é marcada pelo primeiro plano de N'gone, futura terceira esposa do ministro El Hadji. Através do olhar de N'gone o espectador contempla diversas imagens da cidade de Dakar. A cena é acompanhada por uma música típica africana, que se integra aos aspectos visuais e permite ao espectador identificar o lugar onde a narrativa se desenvolve.

Nesta segunda parte do filme, três mulheres que participam da vida de El Hadji ganham especial destaque: Hama, sua filha; Adja, sua primeira esposa; e Oumi, segunda esposa. Cada uma delas possui papéis e protagonismos divergentes, representando três personalidades distintas de mulheres africanas.

Hama e Adja aparecem no filme durante uma conversa entre mãe e filha sobre o terceiro casamento do pai. Hama é contra o matrimônio, pois vê a poligamia como um desrespeito à mulher e acredita que seu pai deve permanecer casado apenas com sua mãe. No meio da conversa El Hadji chega e trava uma discussão com a jovem, observamos na sequência VI que no momento exato da discussão os dois personagens são enquadrados num primeiro plano de perfil, o que passa a impressão que ambos estão discutindo em pé de igualdade.



**Sequência 6:** Conversa entre Hama e Adja  
**Fonte:** XALA, 1974.

Assim, percebemos que a filha representa uma espécie de mulher moderna africana que se posiciona contra alguns costumes e entende que determinadas tradições devem ser abandonadas. Noutra cena, através de uma visão panorâmica do quarto da jovem, identificamos quadros na parede, dentre eles uma foto do intelectual e militante guineense Amílcar Cabral<sup>22</sup>, além de um cartaz do filme *La Noire de...*

<sup>22</sup> Amílcar Cabral foi um importante político agrônomo e teórico marxista da Guiné-Bissau. Possui grande participação no processo de luta pela independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde, atuando principalmente

A mãe, por sua vez, aparenta ser uma mulher tradicional, no sentido de que está mais próxima às tradições. Adja, apesar de se mostrar infeliz com o novo matrimônio do marido, se conforma com sua escolha, pois acredita que a poligamia faz parte das tradições e deve ser respeitada. Além disso, não há cenas de discussão ou desentendimento entre Adja e o marido, o que talvez seja explicado pela sua submissão ao ministro. Na sequência VI, observamos ainda que Hama usa roupas mais modernas, enquanto sua mãe se veste à moda africana tradicional.

A cena seguinte (Sequência VII) se passa na casa de Oumi, que ao contrário da primeira esposa, parece representar uma mulher africana ocidentalizada e moderna. Na trama, Oumi pede constantemente dinheiro ao marido, usa roupas e acessórios modernos, como perucas, óculos escuros, salto alto etc. Ao contrário de Adja, a segunda esposa não se conforma com o terceiro casamento e enfrenta o marido. No meio das discussões, a câmera captura o corpo de ambos hora através de um plano americano, da cintura para cima, outrora por meio do primeiro plano, de forma que fiquem à mesma altura um do outro, ou que Oumi fique mais alta do que El Hadji. Percebemos, pois que não há diferença entre a personalidade forte da esposa e do marido e que muitas das vezes ele é intimidado por ela.



**Sequência 7:** Diálogo entre El Hadji e Oumi  
**Fonte:** XALA, 1974.

Outra questão que ganha destaque nesta segunda parte do filme é o evento do casamento do ministro. O primeiro elemento da cena da cerimônia que chama atenção é a música (sequência VIII), que se diferencia extremamente da música tradicional que ouvimos na abertura do filme. Percebemos isso tanto pela melodia, que alterna entre o jazz e pop rock, como pelos instrumentos que já não são tambores, mas sim guitarras, saxofones, clarinetas e

---

através da fundação do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) (SURET-CANALE et al., 2010, p.220).

também pelo próprio vestuário dos músicos, que vestem dentre outros trajes, smokings brancos.



**Sequência 8:** Músicos no casamento  
**Fonte:** XALA, 1974.

Através de planos gerais e ângulos visuais abertos, a câmera se preocupa em descrever o ambiente. Percebemos que a cerimônia é bastante luxuosa, a noiva ganha diversos presentes, inclusive uma Mercedes de seu futuro marido e, além disso, há fartura de bebidas comidas e muitos convidados da alta sociedade. Esse é o momento em que os produtores exploram também as relações sociais entre os membros da elite, notamos que a maioria dos assuntos tratados entre eles envolve dinheiro, negócios e política.



**Sequência 9:** Chegada dos ministros ao casamento.  
**Fonte:** XALA, 1974.

É durante o casamento, que mais uma vez, Sembène chama atenção para o grupo dos ministros, convidados especiais de El Hadji. A chegada destes homens ao casamento, sucedida por um comboio de Mercedes sob escolta policial, é enquadrado através de um plano geral. Ao visualizar os carros, instantaneamente nossa memória se remete aos camaristas. Quando descem dos veículos a câmera enquadra num primeiríssimo plano, seus pés (sapato, parte de baixo da calça social) e suas maletas. Em seguida, há um corte para os pobres,

através do qual podemos identificar que, na cena, a câmera é objetiva, pois estava mostrando ao espectador o ângulo visual dessas pessoas.

Após o casamento, El Hadji não consegue ter uma ereção e descobre que está com xala, que popularmente é uma maldição que causa impotência sexual. A partir desse momento percebemos que todos os aspectos da vida de El Hadji começam a dar errado. Além de se divorciar de N'gone, sua ruína financeira faz com que Oumi, sua segunda esposa, o abandone.

Na cena seguinte El Hadji vai para seu escritório e pede que o presidente da Câmara seja chamado. É interessante que quando o ministro chega ao local, percebemos uma sequência formada por um plano geral do ambiente, um plano médio da Mercedes e um plano detalhe que foca nos mendigos da região. Durante sua conversa com o presidente, El Hadji olha pela janela e aponta para os pedintes, afirmando em um tom irônico: “não podemos nos desfazer deste lixo? Esta não é nossa independência” (XALA, 1974). O presidente logo telefona para a polícia e solicita uma patrulha para retirar todos do local.

Já em outra cena, notamos que essas pessoas são deixadas em um local deserto e distante da cidade. A câmera acompanha seu percurso até chegarem a uma espécie de comunidade na qual se alimentam. A trilha sonora que os acompanha é triste e melancólica. Estas cenas que exploram a dualidade “elite *versus* pobres”, começam a ser mais comum na segunda e terceira seção do filme, a partir do momento em que El Hadji descobre que está com a xala.

O modo como a elite é introduzida na primeira seção do longa-metragem e posteriormente, a escolha de Sembène em explorar os aspectos da vida El Hadji, sugere que o ministro é representado como a personificação de um conjunto de valores e princípios do regime conservador. O ministro utiliza todo o dinheiro dos investimentos públicos para financiar seu terceiro casamento. O jogo de imagens deixa clara a dicotomia entre a vida luxuosa de El Hadji e dos demais governantes, em relação aos pobres e mendigos. O personagem exhibe sua Mercedes, sua carteira aparece frequentemente cheia de dinheiro, consome somente produtos importados e fala fluentemente francês. Enquanto os pobres aparecem famintos, jogados nas calçadas, sendo até mesmo impedidos de frequentarem os espaços urbanos.

El Hadji simboliza também uma espécie de anti-herói africano. Mesmo sendo o protagonista da trama, ele não é um personagem individual, mas representa uma coletividade, seus pares – os demais ministros –, assim como ele, estão prejudicando o desenvolvimento e



progresso da nova república. Este aspecto também é muito presente em outros filmes de Sembène, a exemplo de *La Noire de...* e *Le Mandat*.

Sembène aproveita para fazer menção ao processo de degradação moral da sociedade. Além da conduta de El Hadji, percebemos diversos momentos em que os valores de indivíduos comuns são questionados. A título de exemplo, podemos destacar a cena em que um batedor de carteiras rouba um camponês que havia viajado para comprar mantimentos para o seu vilarejo; noutro momento o mesmo ladrão aparece comprando roupas luxuosas e se incorporando à elite. Nesse sentido, no filme há uma forte crítica à influência do grande capital estrangeiro como sendo um difusor de comportamentos sociais nocivos à própria moralidade e aos costumes locais que tinham como marca a unidade sociocultural.

A lógica de coletividade e de costumes que mantinha os membros daquela comunidade senegalesa em uma unidade sociocultural dá lugar a uma lógica de dominação/exploração que hierarquizou os indivíduos e inseriu dentro de sua vivência cotidiana uma feroz competição e exclusão onde só o que importa são as conveniências particulares em detrimento do coletivo.

### 3.2.3 A impotência e o retorno às tradições

Quando El Hadji descobre que está com a *xala* imediatamente procura uma solução, durante boa parte desta terceira seção, o ministro se ocupa tentando descobrir quem lhe lançou o feitiço. A impotência sexual colocava sua masculinidade em perigo. Buscando a cura visita velhos tradicionalistas na zona rural e pede conselhos para seu motorista particular, Modu e para o presidente. Isso indica que, mesmo desviado de seus valores e estando mais próximo à cultura do colonizador, neste momento ele recorre às tradições. De fato, a figura de El Hadji é bastante ambivalente, ao mesmo tempo em que adota uma postura de respeito às tradições e defesa de uma africanidade, ele se esforça para ser um modelo de homem europeu. Tal ambiguidade também se expressa em suas próprias relações familiares, pois se casa com Adja, uma mulher mais próxima às tradições e com Oumi, personagem europeizado.

É importante frisar que Sembène não apresenta El Hadji como estéril, mas como *impotente*. Chamando atenção para a impotência dos líderes em governar a nação emergente. Essa ineficácia se dá, sobretudo pela ganancia da burguesia.



**Sequência 10:** El Hadji procura um velho tradicionalista  
**Fonte:** XALA, 1974.

As viagens do homem de negócios para as comunidades tradicionais, são emolduradas em planos gerais descritivos, que põem em evidência os contrastes entre o campo e a cidade. Notamos que as aldeias possuem poucos habitantes, não tem movimentos de carros, ou o barulho do ambiente urbano. A própria justaposição entre o ministro e o velho, os meios de transporte carroça e carro, as moradias de palha e as mansões e apartamentos da cidade são indícios reveladores de dicotomias.



**Sequência 11:** Diálogo entre Hama e El Hadji.  
**Fonte:** XALA, 1974.

Outra cena interessante é quando a sua filha Ihe faz uma visita. Notemos que são utilizados dois tipos de planos, o primeiro e o médio, nos quais além dos dois personagens, chamam atenção na cena três objetos: a garrafa de água junto com o mapa que está ao lado de El Hadji e o mapa às costas de Hama. Durante o diálogo, a fotografia oscila entre a imagem do ministro com sua água importada da França e o corte para a figura da jovem frente ao mapa do continente africano sem as fronteiras impostas pelo colonialismo, o que contrasta ainda, com a ilustração da divisão do continente ao lado do ministro.

A língua é uma questão de forte embate entre os dois personagens, o pai se recusa a entender a opção da filha pelo o wolof. Por mais que durante o filme Hama demonstre

domínio do francês, nessa cena ela responde a todos os questionamentos do pai em wolof. Quando El Hadji oferece água importada da França para a filha ela a recusa. Em outra cena, verificamos que o próprio carro do ministro é lavado e abastecido também com água francesa.

Dessa forma Hama equivale, na obra, a um símbolo da africanidade, uma figura nacionalista, defensora das causas femininas e revolucionária, enquanto El Hadji representa a presença e influência europeia no continente mesmo após as independências. Juntos, os personagens simbolizam três conflitos no Senegal independente: o patriarcado e o lugar legado a mulher; a liberdade e o neocolonialismo; o wolof e francês.

Em outras cenas, os ministros convocam uma reunião, cujo assunto é a conduta de El Hadji. Os demais membros da Câmara o acusam de ser uma vergonha para o grupo e de estar desviando dinheiro do governo, inclusive para financiar o seu terceiro casamento. El Hadji se levanta e pede a palavra, nesse momento Sembène utiliza sua voz para denunciar os abusos da burguesia: “Gostaria de saber o porquê de estarem surpreendidos com a minha conduta. Parece que eu sou a ovelha negra da família. De que me acusam? De quê? Somos todos políticos e não distribuimos mais do que sobras” (XALA, 1974).

A questão da língua também aparece nesta cena, como um símbolo da burguesia. Tentando se defender melhor das acusações, El Hadji pede permissão para falar em wolof, porém um dos ministros adverte: “Em francês, meu amigo, língua oficial é o francês” (XALA, 1974). Enquanto isso, outro ministro lhe acusa de racista, sectário e reacionário. Os ministros que antes insistiam na recuperação da cultura africana agora utilizam o francês como única forma de comunicação válida. O próprio Sembène em entrevista nos alerta que

[...] nos países francófonos ao sul do Saara, temos uma burguesia cuja língua oficial é nada mais que o francês. Eles [os burgueses] só se sentem significativos quando se expressam em francês. Eles simplesmente copiam o ocidente e cultura burguesa ocidental. [...] A única forma de auto-expressão do povo é na língua nacional: Wolof. Mas a burguesia africana não tem atualmente nenhuma outra ambição que não seja ser uma cópia da burguesia ocidental. (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 74 apud GOMES, 2014, p.197).

Desse modo, observamos que o problema da língua se faz presente não somente por trás das câmeras, como é uma questão central em todo o continente africano.

As últimas cenas do filme são marcadas pela expulsão de El Hadji da Câmara e ironicamente quem assume seu lugar é um jovem que havia assaltado um rapaz na segunda seção do filme. Ao final, Sembène convida o público a promover a mudança. Na cena, como

condição para se livrar de sua xala, El Hadji é despido e cuspidos por todos aqueles a quem humilhou e desrespeitou de alguma forma.



**Sequência 12:** Ritual de cuspes  
**Fonte:** XALA, 1974.

Em muitas sociedades africanas, sobretudo aquelas ao sul do Saara, a saliva é considerada uma secreção sagrada, que está relacionada à morte e ao renascimento, simultâneos. O cuspe pode curar e corromper, amaldiçoar e abençoar, salvar e condenar. O filme termina com um plano médio do corpo de El Hadji sendo cuspidos pelos mendigos. Sobre o objetivo da cena Sembène comenta:

De qualquer forma, você tem que saber que, para mim, essa cena é um apelo à revolta. Se aquelas pessoas tivessem armas, elas teriam matado esse camarada. Colonialismo apenas sobrevive com a gente através da mediação dessa burguesia. Nós sabemos, por exemplo, que boa parte dos chefes de estado africanos apoia Savimbi e Holden na guerra em Angola, que, por sua vez, como é sabido, estão ligados à África do Sul. Nós observamos que tipos de chefes de estado são esses que apoiam a UNITA, e as massas ou os trabalhadores desses países não terão descanso até que eles possam cuspir na sua própria burguesia ou atirar nela. (ANNAS; BUSCH, 2008: 78-79 apud LIMA JUNIOR, 2016, p.123).

Comédias satíricas como esta tendem a expor determinados governos e situações políticas do presente, estando inseridas dentro de uma tendência moralista do cinema africano. Através de uma ideologia implícita, essas comédias discutem a situação da moralidade, tradição e da sabedoria africana. Normalmente, “ele [o homem] se desvia de seu próprio grupo social, é punido e trazido de volta à aldeia, para a coletividade e para as tradições” (BOUGHEDIR, 2007, p.49).

O “retorno” de El Hadji é representado por muitos aspectos. Segundo Riesco (2012, p.114) em Xala “O papel dado à música é o de um protagonista a mais”. O som acompanha a lógica do filme e as transformações de El Hadji. Na tomada de poder, Sembène utiliza a música tradicional africana, no meio do filme, durante o casamento a melodia já tem características ocidentalizadas, o que parece estar em consonância com a própria europeização do personagem. Ao final do filme, quando o ministro retorna para as tradições as músicas já não são estrangeiras, mas voltam a ter suas características tradicionais. Do mesmo modo, na primeira seção, nosso personagem está casado somente com sua primeira esposa, a partir do momento em que se desvia das tradições é que começa a contrair outros matrimônios. A cena dos cuspes se passa justamente na casa de Adja, no momento em que o marido já se separou das demais esposas.

Em Xala, a sociedade senegalesa pós-colonial é, portanto representada como uma sociedade ocidentalizada, regida pelas estruturas e valores europeus, o que acaba gerando uma série de conflitos e contradições entre os sujeitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, as primeiras imagens cinematográficas do continente foram feitas não por africanos, mas por europeus e norte-americanos. Dentre o principal objetivo desses filmes, realizados durante o período colonial, se sobressaem o interesse lucrativo e a propagação da cultura e dos padrões europeus, logo estas cinematografia contribuíram para a formação das identidades ocidentais e estadunidenses e de antemão, colaboram para a construção e legitimação do discurso colonialista e racista sobre o continente africano.

O cinema africano, não deve ser definido somente em termos estéticos, ele é um projeto político que se desenvolve após as independências dos países. As produções estão inseridas das lutas anticoloniais e de construção das identidades africanas. Nesse sentido contestam a história da África que estava sendo produzida até então e confrontam o discurso colonialista que vinha sendo reproduzido não só pelos textos escritos, mas pelas produções cinematográficas norte-americanas e europeias durante todo o período colonial.

É preciso reiterar que, Ousmane Sembène, realizador de filmes desde a década de 1960, é o pai do cinema africano. Este título se atribui a Sembène não somente por ter sido o primeiro cineasta a ser reconhecido internacionalmente, ou ainda pela sua vasta filmografia, mas, sobretudo pelo próprio caráter políticos de seus filmes. O objetivo do cinema sembeniano foi desde seu início, o de contribuir com a formação da consciência política dos africanos. Apesar de suas histórias estarem intimamente relacionadas à história de Senegal, seus filmes exploram contradições de diferentes contextos africanos. Dessa forma, entendemos seus filmes como importante ferramenta para discussões sobre racismo, imperialismo, neocolonialismo e as demais questões que permeiam o cotidiano de África, de africanos e de seus descendentes. E mais importante ainda, por se tratar de uma linguagem universal, o cinema permite que estas discussões sejam levadas até a casa das pessoas, até as reuniões de família, até a mesa do jantar.

Uma vez que fazem duras críticas ao colonialismo e aos problemas internos das diferentes sociedades, a filmografia de Ousmane Sembène contribui não só para as culturas nacionais, mas para a construção de identidades. Isto notamos claramente em *Xala*, no qual os problemas do Senegal independente são expostos e os africanos são convidados a participarem ativamente de um processo de mudança da sociedade.

*Xala* é, sem dúvida, uma das produções mais importantes de Ousmane Sembène. No longa-metragem a sociedade senegalesa é representada como herdeira da lógica colonial. O

domínio francês direto, chega ao seu fim com o processo de independência, entretanto, através da figura da burguesia e da elite local, a cultura do colonizador se faz presente e influencia o estado do Senegal, em todas as suas instâncias.

Através do filme *Xala* é possível conhecer e problematizar a história do continente africano, uma vez que ele repensa, na narrativa, as questões políticas, econômicas, sociais e culturais do continente. Além disso, ter contato com este, e com outros filmes africanos em geral, nos possibilita novas experiências de trocas com outros meios de comunicação que vão para além de Hollywood.

## REFERÊNCIAS

### *Bibliografia geral*

ADICHE, Chimamanda. **O perigo da história única**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

AMARAL, Rita de Kasia Andrade. **O papel do cinema na construção da(s) identidade(s): A representação de Ousmane Sembène do Senegal da década de 60**. 2012. Disponível em <[http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340224701\\_ARQUIVO\\_Opapelocinemanaconstrucaoda\\_s\\_identidade\\_s\\_-RitaAndrade.pdf](http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340224701_ARQUIVO_Opapelocinemanaconstrucaoda_s_identidade_s_-RitaAndrade.pdf)>. Acesso em, 16 de abr. 2018.

APPIAH, Kwame Anthony. **A invenção da África**. In: Na casa de meu país: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARANTES, Erika Bastos. Cinema Africano e relações étnicos raciais: experiências e possibilidades. XXVII SIMPOÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais**. Florianópolis, 2014.

ARMES, Roy. **O Cinema Africano: uma tentativa de definição**. In: \_\_\_\_\_ FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). África: um continente no cinema. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

\_\_\_\_\_. **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.

BÂ, A. Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. 2. Ed. Brasília: UNESCO, 2000, p. 167-212.

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: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. v. 5, n.11, São Paulo, janeiro, 1991.

BARBOSA, Muryatan. Eurocentrismo, História e História da África. **Sankofa**. nº 1, jun, 2008.

BARROS, José D'Assunção; NOVOA, Jorge (orgs.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BACZKO, Bronislaw. **“A imaginação social”**. In: LEACH, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BETTS, Raymond F. **A dominação europeia: métodos e instituições**. In: BOAHEN, Albert. História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-195.



BOUGHEDIR, Ferid. **O cinema africano e Ideologia: tendências e evolução.** In: MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Volume 1. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica.** In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): A revolução francesa da historiografia;** tradução Nilo Odalia. São Paulo: fundação editora da UNESP, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1982.

DAMASCENO, Janaína. **Revertendo imagens estereotipadas.** 2008. Disponível em: < <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=34&id=399&tipo=1> > acesso em: 12 de jul. de 2017.

DURÃO, Gustavo de Andrade. Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969. **Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG** .Vol. 5, n. 2, Mai/Ago. 2013.

FEIERMAN, Steven. African Histories and the Dissolution of World History. In: BATES, Robert. H. et. al. **Africa and the disciplines. The contributions of research in Africa to the social sciences and humanities.** Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 167-212.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** São Paulo: Paz e Terra, 1993.

FANON, F. **Os Condenados da terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GESCHIERE, Peter. Feitiçaria e modernidade nos Camarões: alguns pensamentos sobre uma estranha cumplicidade. **Afro-Ásia**, n34, 2006 p.9-38

GIDDENS, Anthony. **O mundo na era da globalização.** Lisboa: Presença, 2000.

GOMES, Tiago de Castro Machado. **Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) da África.** 2013. 89 f. Monografia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

\_\_\_\_\_. Cinema e colonialismo na África: considerações sobre o cinema comercial francês e o cinema estatal britânico na África colonial. 10º INTERPROGRAMAS DE MESTRADO DA FACULDADE CÁSPER LÍBERO. **Anais.** São Paulo: 2014.

HAMA, Boubo; KI-ZERBO, Joseph. **Lugar da história na sociedade africana.** In: KI-ZERBO, J. História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. 2. Ed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 23-35.

HALL, Stuart. **Quando foi o pós-colonial?** In: Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula - visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOBBSAWN, Eric. **Introdução: A invenção das Tradições**. In: RANGER, Terence (org.). *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *A era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KI-ZERBO, Joseph. **Introdução** geral. In: \_\_\_\_\_ *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática: UNESCO, 2010.

KI-ZERBO, Joseph; MAZRUI, Ali A; WONDJI, Chistophe. **Construção da nação e evolução dos valores políticos**. In: MAZRUI, Ali. A; WONDJI, Christophe (ed.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. **Estudos Históricos, Rio de Janeiro**, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. **Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960**. Dissertação (130 p.). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Rio de Janeiro: 2014.

\_\_\_\_\_. **Ousmane Sembène: um Cineasta Contra o Colonialismo e as Elites Africanas**. In: REIS, Raissa Brescia dos; RESENDE, Taciana Almeida G (org). *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2016.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MBEMBE, Achille. *As formas africanas de Auto-inscrição*. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n. 1, 2001.

MELO, Aldina da Silva. **A África na sala de aula na África: a reinvenção dos zulus**. Dissertação (201 p.). Universidade Estadual do Maranhão, História Ensino e Narrativas. São Luís: 2017.

MESSIER, Vartan. *Descolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's Xala as Transhistorical Critique*. **Postcolonial Text**, v.6, n.4, 2011.

MONTEIRO, Domingos Henrique. **A Tradição Oral nas Sociedades Africanas: Contextualização das Culturas Kongo e Ovimbundu**. 2017. Disponível em: <<http://wizi-kongo.com/historia-do-reino-do-kongo/a-tradicao-oral-nasociedades-africanas-contextualizacao-das-culturas-kongo-e-ovimbundu/>>. Acesso: em 2 de mai. 2018.

MORAL, Eric G. **Breve História de Casamance**. 2014. Disponível em: <https://huellasdekuma.wordpress.com/2014/06/09/breve-historia-de-casamance/>. Acesso em: 16 de mai de 2018.

MORETTIN, Eduardo Victorio. “Colonizar é civilizar”: o cinema e a exposição colonial internacional (vincennes, 1931). **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 233-249, jul./dez. 2014.

\_\_\_\_\_. *A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925*. **Galaxia (São Paulo, Online)**, n. 30, p.48-59, dez. 2015.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África: Gnose, Filosofia e a ordem do conhecimento.** Edições Pedagogo LDA, 2013.

MUNANGA, Kagenbele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** 2003. Disponível em: < <http://www.uff.br/penesb/index.php/publicacoes> >. Acesso em: 12 de dez. de 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel.** In: \_\_\_\_\_ PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

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

OLIVEIRA, Gláucia Regina Fernandez. **La Noire de... em novela e filme: uma visão da identidade cultural senegalesa.** Dissertação, 130p. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: 2015.

OLIVEIRA, Juscielle Conceição Almeida de. A musicalidade africana narra a vida de vida na comédia-musical *Nha Fala*, do cineasta Flora Gomes. **Mulemba.** Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n.9, p.84-103, 2013.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social.** In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2009, p. 73118.

RIESCO, Beatriz Leal. **A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa.** In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org). Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. Safi Faye: cinema e percurso. **Dossiê Africas**, [s.n].

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHOHAT, Ella. Notas sobre o 'pós colonial'. **Social Tex**, 31 32 (Primavera de 1992), p.99-113.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.** In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.) Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, exóticos, demoníacos: idéias e imagens sobre uma gente de cor preta. **Estud. afro-asiáticos.** 2002, vol.24, n.2, p. 275-289.

SENGER, Guilherme. História da África Contemporânea e cinema: estudo das representações dos filmes “O Último Rei da Escócia”, “Diamante de Sangue” e o “Jardineiro Fiel”. **Revista**

do **Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS**, Porto Alegre, n. 11, vol. 4, set. 2012.

SOUZA, Victor Martins de. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Ousmane Sembène**. Dissertação (210, p.). Pontífica Universidade Católica, Departamento de Pós-graduação em História. São Paulo: 2012.

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: África – V.1*, Editora Escrituras, 2007.

TORRELL, Josep. El cine, la emancipación: Diálogo con Ousmane Sembène. **La Madriguera**. Espanha, p. 60-63, 1997.

**Um confronto histórico entre Jean Rouch e Ousmane Semène em 1965: “Vocês nos olham como se fôssemos insetos”**. Disponível em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2011/01/um-confronto-historico-entre-jean-rouch.html>. Acesso em: 6 de mar. 2018.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010.

ZAMPARONI, Valdemir. **África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro. Multiculturalismo**, 2007, p. 46-49.

VANSINA, Jan. **As artes e a sociedade após 1935**. In: MAZRUI, Ali. A; WONDJI, Christophe (ed.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

### ***Filmografia***

XALA. Direção: Ousmane Sembène, Produção: Paulin Soumanou Vieyra. Senegal: Filmi Domirev e SNPC, 1974, 1 filme, 123 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iLC01dfKTqY> >. Acesso em 20 de mai. 2018.

EMITAI. Direção: Ousmane Sembènè, Produção: Paulin Soumanou Vieyra, Myriam Smadia, Senegal: Filmi Domirev, 1971, 1 filme, 98 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kdpnw7-1yL4> >. Acesso em 05 de nov. 2016.

KEITA! L'héritage du griot. Direção: S. Pierre Yameogo, Produção: Dani Kouyaté, Burkina Faso: Sahelis Productions, 1995. 1 filme, 94 min. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=LZ\\_6G9XCkHg&t=489s](https://www.youtube.com/watch?v=LZ_6G9XCkHg&t=489s) >. Acesso em 06.de jun. 2017.

LA NOIRE DE... Direção: Ousmane Sembènè, Produção: Andrè Zwobada, Senegal/ França: Filmi Dorirev e Les Actualités Françaises, 1966, 1 filme, 65 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs> >. Acesso em 14 de out.2016.

MANDABI. Direção: Ousmane Sembènè, Produção: Jean Maumy, Paul Soumanou Vieyra, Senegal: Filmi Domirev e Comptoir Français du film, 1968, 1 filme, 90 min. Disponível em : < <https://www.youtube.com/watch?v=L VH9L7hfy5U> >. Acesso em: 16 de jan. 2017.

