

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

**RAFAELE CHAVES FREITAS**

**POR ÁFRICA E PARA ÁFRICA: Uma análise do filme *Borom Sarret* (1963), de  
Ousmane Sembène**

São Luís – MA

2022

**RAFAELE CHAVES FREITAS**

**POR ÁFRICA E PARA ÁFRICA: Uma análise do filme *Borom Sarret* (1963), de  
Ousmane Sembène**

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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Viviane de Oliveira  
Barbosa

São Luís

2022

Freitas, Rafele Chaves.

Por África e para África : uma análise do filme Borom Sarret (1963), de Ousmane Sembène / Rafele Chaves Freitas. – São Luís, 2022.

67f. : il.

Monografia (Graduação) – Curso de História. Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa.

1. Cinema africano. 2. Sembène, Ousmane. 3. Borom Sarret. I. Título.

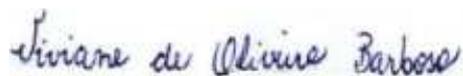
**RAFAELE CHAVES FREITAS**

**POR ÁFRICA E PARA ÁFRICA: Uma análise do filme *Borom Sarret* (1963), de  
Ousmane Sembène**

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

Aprovada em: 21 / 07 / 2022

**BANCA EXAMINADORA**



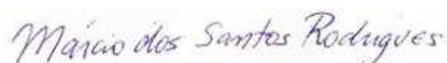
---

Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa (UEMA) - Orientadora



---

Profa. Dra. Tatiana Raquel Reis Silva (UEMA) - Examinadora



---

Prof. M.e Márcio dos Santos Rodrigues (UEMA) - Examinador

São Luís

2022

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família. Em especial aos meus pais, Bernardo e Iva, pelo amor e incentivo, e as minhas irmãs, Isabele e Rafaela.

A todos os professores do curso de História e funcionários da universidade. Em especial para Lauisa.

Agradeço aos amigos que conquistei na universidade. Eduardo, Larissa, Isabella, Bruna, Geovana e Carlos Augusto, sem vocês essa trajetória seria, além de mais difícil, sem graça. E também aqueles amigos de longa data, Vinícius Lindoso, Luana, que fez o mapa presente nesse trabalho, e Nataly.

Muito obrigada ao Núcleo de Estudos de África e Sul Global (NEÁFRICA), grupo de pesquisa que incentiva estudantes a realizarem trabalhos no campo dos Estudos Africanos e Afro-brasileiro. Sou muito grata pelas trocas e experiências, principalmente aos meus companheiros de pesquisa e de orientação, Eduardo e Itamires.

À minha orientadora, professora Viviane de Oliveira Barbosa, pelo apoio, paciência e por acreditar em mim.

## RESUMO

A produção do conhecimento sobre o continente africano tem sido, historicamente, uma elaboração externa, direcionada a atender necessidades que normalmente não partem da África e não consideram suas perspectivas próprias. Esta pesquisa parte do pressuposto de que obras fílmicas africanas constituem um universo de documentos que possibilitam a construção de uma contra história do continente africano. Assim, o objetivo deste estudo é pensar a cinematografia sembeniana a partir do prisma da luta anticolonial, sem, contudo, reduzir sua trajetória apenas ao contato colonial. Desta forma, a partir da análise do filme *Borom Sarret* (1963), busca-se compreender os desafios enfrentados por essa filmografia, considerando Sembène e sua obra como fruto das relações estabelecidas no continente africano. Ou seja, pensar este cineasta é pensar a partir de África.

Palavras-chaves: Cinema Africano. Ousmane Sembène. *Borom Sarret*

## ABSTRACT

The production of knowledge about the African continent has historically been an external elaboration, aimed at meeting needs that normally do not come from Africa and do not consider their own perspectives. This research assumes that African filmic works constitute a universe of documents that enable the construction of a counter-history of the African continent. Thus, the objective of this study is to think about Sembenian cinematography from the prism of the anti-colonial struggle, without, however, reducing its trajectory only to colonial contact. In this way, from the analysis of the film *Borom Sarret* (1963), I seek to understand the challenges faced by this filmography, considering Sembène and his work as a result of the relationships established on the African continent. In other words, to think this filmmaker is to think from Africa.

Keywords: African Cinema. Ousmane Sembene. *Borom sarret*

## **LISTA DE SIGLAS**

UEMA - Universidade Estadual do Maranhão

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

AOF - África Ocidental Francesa

AEF - África Equatorial Francesa

GGT - Confédération Générale du Travail

PCF - Partido Comunista Francês

CAI - Consortium Audiovisuel International

COMAICO - Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial

CNC - Centre National de la Cinématographie

SECMA - Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana

JCC - Jornadas Cinematográficas de Cartago

FESPACO - Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou

FEPACI - Federação Panafricaine des Cineastes

SNC - Société Nationale de Cinéma

SIDEC - Société d' Importation de Distribution et d'Exploitation Cinématographique

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 - Continete africano: AOF e AEF .....	26
Quadro 1 - As temáticas dos filmes de Ousmane Sembène .....	33
Fotograma 1: A mesquita .....	44
Fotograma 2: Homem orando e a mulher trabalhando .....	44
Fotograma 3: Crédito de agradecimento .....	44
Fotograma 4: Apresentação do título .....	44
Fotograma 5: Carroceiro começa a trabalhar .....	45
Fotograma 6: Homem pede ajuda ao carroceiro.....	45
Fotograma 7: Mulher com a cabeça encostada no ombro do carroceiro .....	45
Sequência 1: O griô e o carroceiro .....	46
Sequência 2: O carroceiro e o corpo.....	46
Sequência 3: A abordagem .....	48
Sequência 4: O contato com a modernidade .....	48
Sequência 5: Comparação entre as locações .....	49

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. DO CINEMA COLONIAL AO CINEMA AFRICANO .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Política de cooperação francesa .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2 A produção cinematográfica africana: políticas nacionais .....</b>	<b>22</b>
<b>2. SEMBÈNE: ESTIVADOR, AFRICANO E NEGRO.....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 A trajetória de um cineasta militante.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 O cinema de Ousmane Sembène.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 O cinema e as tradições .....</b>	<b>40</b>
<b>3 A DESCOLONIZAÇÃO DA MENTE: uma análise de Borom Sarret (1963) .....</b>	<b>43</b>
<b>3.1 <i>Borom Sarret</i> (1963) .....</b>	<b>43</b>
<b>3.2 Descrição do filme .....</b>	<b>44</b>
<b>3.3 Uma produção em seu tempo.....</b>	<b>49</b>
<b>3.4 Aspectos da narrativa .....</b>	<b>54</b>
3.4.1 Língua .....	54
3.4.2 Tradição e oralidade .....	57
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>61</b>

## INTRODUÇÃO

Esta discussão parte do pressuposto de que obras fílmicas africanas constituem um universo de documentos que possibilitam a construção de uma contra história do continente africano. Assim, o objetivo deste projeto é, a partir da apresentação das condições para a realização do cinema africano francófono e da conjuntura internacional, compreender as ambiguidades e desafios enfrentados por essa filmografia. Para tanto, foi realizada uma análise da vida e a obra do cineasta senegalês Ousmane Sembène, no século XX.

É significativo mencionar que este projeto é fruto de análises e questionamentos iniciados no projeto de pesquisa intitulado “A África em tela: representações da África e dos africanos no cinema”, desenvolvido entre 2019 e 2021, e do qual fui bolsista de iniciação científica. Com o plano de trabalho intitulado “Tradição e modernidade na filmografia de Ousmane Sembène”, analisamos como as obras de Sembène, em especial as realizadas na década de 1960, buscavam representar África e os africanos. No primeiro ano realizamos um levantamento dos filmes do cineasta, a fim de empreender análises dessas mídias e de suas temáticas centrais, com isso, a vista da chave analítica Tradição e Modernidade, trabalhamos com os filmes *La Noire de...* (1966) e *Xala* (1974) Por sua vez, no segundo ano, redirecionamos nosso olhar para *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) e *Mandabi* (1968), pois tínhamos a intenção de compreender de qual forma determinadas temáticas, como a interação entre o tradicional e o moderno e a crítica ao antigo sistema colonial, se expandiram na filmografia sembeniana.

A escolha de debater sobre o cinema produzido na África Subsaariana Ocidental Francófona, precisamente o realizado por Ousmane Sembène, deu-se pela produção cinematográfica senegalesa ser considerada uma das maiores e mais representativas do continente africano (ARMES, 2007; GOMES, 2013; NASCIMENTO, 2013), sendo considerada pioneira. Nesse sentido, dentro do sistema de produção cinematográfica da África Francófona, Sembène é uma exceção já que foi um dos poucos cineastas que conseguiu ter certa constância em suas produções.

Isto posto, é relevante destacar que esta pesquisa se insere dentro dos estudos das relações entre História e Cinema. A partir dos anos 1960, a História passou por um processo de renovação, no qual novos objetos e métodos foram propostos. Denominado de “Nova História”, esse movimento diversificou e ampliou a possibilidade de fontes utilizadas na pesquisa histórica. Nesse sentido, a obra fílmica começou a ser cogitada como um documento que permitiria uma análise de valores, contradições, identidades e ideologias de uma

sociedade em determinado momento histórico.

O questionamento “O filme será um objeto indesejável para o historiador?”, contido em “O filme: uma contra-análise da sociedade”, escrito por Marc Ferro (1971), um dos pioneiros no trabalho da relação entre História e Cinema, além de nos fazer confrontar os possíveis motivos da recusa do historiador em enxergar novas áreas de atuação, lança luz para a observação de que, além de entretenimento, as películas são documentos que permitem analisar tanto a sociedade que as produzem quanto a que as recebe. Sob essa perspectiva, para além do filme em si, elementos relacionados tanto à produção quanto à recepção da obra são passíveis de análise.

Para Ferro (2010), o filme não é apenas um produto, mas também um agente histórico. Desta forma, o cinema constitui um “local” de disputas, pois, ao mesmo tempo em que é utilizado pelas autoridades para a realização de campanhas legitimadoras de ações governamentais, a exemplo do que ocorreu em Moçambique, pode tornar-se um meio para uma tomada de consciência frente à ideologia dominante. Ou seja, conscientemente ou não, os cineastas imbuem discursos políticos e sociais em suas obras. E esta é certamente uma característica do chamado “cinema engajado” de Ousmane Sembène.

Desta forma, a pesquisa histórica que utiliza fontes fílmicas constrói uma contra-história, que, por sua vez, possibilita uma contra-análise da sociedade. Isso se dá, principalmente, porque o filme revelaria aspectos da realidade que ultrapassariam o objetivo do realizador. Desta forma, para além do visível, o historiador deveria buscar o não-visível, já que o filme excede seu próprio conteúdo, desvelando uma realidade social.

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando, assim, um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. (FERRO, 2010, p.11)

Porém, apesar de partirmos das análises de Ferro sobre a elaboração de uma contra-história a partir do uso de obras fílmicas, aplica-se essa noção não como um elemento que aprisiona os sentidos da obra em “história” e “contra-história”, mas sim como um movimento para a elaboração de análises críticas sobre a “história oficial”, contrapondo e, por vezes, percebendo as misturas das diferentes formas de se compreender um “acontecimento histórico”.

Além disso, mesmo ao entendermos a importância auferida a imagem pelo historiador, compreendemos que as suas elaborações não apreendem uma concepção que abarque de

maneira ampla os elementos próprios da linguagem cinematográfica. Os diversos elementos da confecção de um filme, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera e a iluminação, são elementos estéticos constituintes da linguagem cinematográfica que também conferem um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p.239).

Como abordado por Gomes (2013), a maior parte dos estudos sobre a produção cinematográfica subsaariana recai sobre a temática dos filmes e a sua recepção. Ou seja, os filmes africanos são tratados como um cinema de forma simples, mas conteúdo denso. Essa perspectiva evidencia “[...] que a maioria dos filmes africanos ainda são vistos sob o mesmo viés ocidental-eurocêntrico há mais de quarenta anos, como se somente sua mensagem fosse relevante para o mundo e não seu modo de contar as histórias. (GOMES, 2013, p. 63).

Em contraposição a essa perspectiva, é considerado que os filmes africanos devem ser analisados também a partir de sua estética, ou seja, a filmografia africana deve ser lida “a partir da língua comum a todos os filmes [...] Esta língua franca é formada pela originalidade, a imagem, a criatividade e a ousadia formalista de cada obra considerada na sua originalidade” (BAMBA, 2009, p.185). Uma vez que a noção da cinematografia africana como um cinema isolado das tendências e dos debates globais desconsidera, além das trocas culturais intracontinentais, as relações estabelecidas entre África e os demais continentes ao longo da história.

[...] é claro que o cinema na África não se manteve isolado das manifestações artísticas ocorridas ao redor do mundo, sendo influenciado pelos estrangeirismos. Antes da independência, diante da impossibilidade de produção, os africanos tiveram contato com as mais diversas cinematografias, desde o cinema de vanguarda europeu até as produções mais comerciais vindas dos Estados Unidos, Índia e Egito. Todo esse contato provavelmente deixou grandes marcas nos espectadores e realizadores africanos, marcas estas que podem ser vislumbradas em filmes de todo o continente ao longo desses anos. (GOMES, 2013, p. 43)

Desta forma, a análise proposta por esse projeto de pesquisa busca perceber tanto as "influências estrangeiras" quanto às "influências locais" presentes na obra de Sembène, pois acredito que o entendimento sobre os filmes africanos deve contemplar tanto o “conteúdo” quanto a “forma”, já que os dois estão intimamente ligados na formação de sentido das obras cinematográficas. Porém, é importante ressaltar que o intuito dessa abordagem não é descaracterizar o cinema africano, mas sim entender a interação deste cinema e, nesse caso específico, das obras de Sembène, com as tendências cinematográficas da época. Sem dúvida, o cineasta senegalês legou suas tendências a outros cineastas da época.

Não obstante, no que tange a historiografia acerca do cinema africano, Mahomed

Bamba (2012) destaca que há o predomínio de duas vertentes de análise, sendo elas: a inclusão dos filmes africanos na discussão sobre o valor das obras realizadas em países periféricos em relação às produções do centro, sob a óptica “terceiro-mundista”; e a perspectiva que está exclusivamente interessada em traçar um paralelo entre a história do continente africano e a descolonização do continente africano pela apropriação da sua imagem. No entanto, uma abordagem não, necessariamente, anula a outra como é possível perceber no trabalho de Nascimento (2013), pois integrar os cinemas africanos na percepção do “Terceiro Cinema” consiste em uma tentativa de entender as relações transnacionais e transculturais que os cineastas estabelecem entre si.

Ainda sobre as abordagens predominantes na análise dessa cinematografia, Esteves e Lima (2018) ampliam esse leque ao destacar três vertentes, denominadas de *culturalista*, *autoral* e de *produção*. A vertente *culturalista* tende a analisar os filmes a partir das discussões relacionadas a identidade cultural, pós-colonialismo e imigração; por sua vez, a segunda dimensão é mais voltada aos recursos técnicos e estilísticos usados pelo realizador, e à perspectiva de produção a qual busca entender as dinâmicas de produção, distribuição e espetatorialidade das obras. (ESTEVES; LIMA, 2018).

Tendo em vista os objetivos desse trabalho de conclusão de curso, abordaremos, de maneira mais contundente, o viés do cinema africano como uma fonte que possibilita o estabelecimento de um paralelo entre a história africana e a descolonização dos espaços físicos e mentais através da imagem (ARMES, 2007; GOMES, 2013; OLIVEIRA, 2015; SOUZA 2019). Nesse sentido, para compreender as cinematografias da África Subsaariana Ocidental Francófona discorreremos sobre de que modo o sistema de produção, distribuição e exibição pode ser utilizado, dentro de um conjunto de medidas políticas, como um instrumento de manutenção do poder/prestígio francês, a partir do controle acerca das “imagens em movimento”.

Isto posto, no capítulo 1, intitulado **DO CINEMA COLONIAL AO CINEMA AFRICANO**, realizamos um breve panorama sobre o cinema feito em África durante a era colonial. Com isso, almejamos tratar de questões relacionadas à construção do(s) cinema(s) africano(s) em África após os processos de independência, não deixando de tecer elaborações críticas sobre o Estado pós-colonial. No entanto, é importante esclarecer que a seguinte pesquisa não parte de uma perspectiva homogênea de África, ou seja, compreendemos a impossibilidade de uma análise que trate o cinema africano desenvolvido por Sembène como representação da identidade e cultura de todo o continente africano. Não obstante, empreendemos um panorama sobre as condições de produção desse cinema, uma vez que,

questões relacionadas à instalação de uma indústria cinematográfica em África e questões relacionadas ao suporte técnico e financeiro apresentam-se como um dos principais desafios dessa cinematografia.

Por sua vez, no segundo capítulo, **SEMBÈNE: ESTIVADOR, AFRICANO E NEGRO**, considerando a impossibilidade de desvincular a obra do autor, o objetivo central é apresentar o cineasta ao leitor. Para tanto, é esboçada a trajetória de vida de Sembène destacando o impacto da Segunda Guerra Mundial na sua vida e os desdobramentos de sua migração para França. Não obstante, enfatizamos a aproximação de Sembène com o marxismo e a relação deste viés teórico-reflexivo em suas obras. Outro foco do capítulo é a realização de algumas considerações acerca da cinematografia sembeniana, a partir do estabelecimento das temáticas recorrentes dos filmes.

Por fim, no terceiro capítulo, **A DESCOLONIZAÇÃO DA MENTE: uma análise de *Borom Sarret* (1963)**, analisamos de forma mais pormenorizada o filme *Borom Sarret* (1963). A escolha desse filme se deu em razão de ser ele considerado o primeiro filme realmente africano já feito, e também por estar disponível na internet. Além disso, a produção aborda aspectos da sociedade pós-colonial. Tendo em vista o exame de conteúdo dos filmes, o método utilizado foi composto de duas partes: descrição e interpretação. A primeira baseia-se em uma exposição minuciosa da obra em análise, uso dos fotogramas e observações acerca de elementos cinematográficos. A segunda etapa consiste na análise mais pormenorizada da obra, relacionando-a com as questões conceituais alcançadas no levantamento bibliográfico

Tendo em vista a importância da produção e difusão do conhecimento sobre o continente africano, a problemática desenvolvida por este estudo soma-se aos trabalhos acadêmicos que abordam contextos pós-coloniais desde uma ótica decolonial, contribuindo para a compreensão da história africana contemporânea.

## 1. DO CINEMA COLONIAL AO CINEMA AFRICANO

É recorrente na historiografia a noção de que o cinema africano é uma experiência do período pós-independências, uma vez que considerar o cinema colonial feito em África como cinema africano significa esvaziar o continente de sujeitos históricos e validar a definição colonial sobre o continente (LIMA JUNIOR, 2014, p. 46). Assim,

O ato da produção, a disponibilidade, a quantidade, a essência do cinema africano, por assim dizer, é, sem dúvida, o pré-requisito mais óbvio. É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano. Os recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público africano são fatores indispensáveis para a existência de uma cinematografia. (THIONG'O, 2007, p. 27)

Então, além do posicionamento temporal quanto à definição de cinema africano, consideramos que essa cinematografia é composta por filmes realizados por cineastas de África ou fruto da Diáspora africana. Diawara, em entrevista para Ferreira (2015, p. 42) “O propósito do cinema africano, como da independência dos países, foi revelar ao mundo uma maneira única e singular dos africanos em contar histórias, enquadrar imagens, e definir o tempo e o espaço”.

Cabe considerar que o advento do cinema em África não é uma experiência pós-independência dos países africanos. Desenvolvido na Europa, durante o século XIX, o cinema se popularizou quando o continente africano já sofria os impactos da Conferência de Berlim (1884-1885), com isso, os primeiros filmes exibidos no continente são realizações europeias e norte-americanas, verdadeiras exposições coloniais. Tendo isso em vista, a produção cinematográfica no continente africano não é uma particularidade do período de formação dos Estados independentes, mas “[...] a história do cinema africano está longe de se confundir com o cinema colonial” (BAMBA, 2008, p. 218).

Desta forma, o termo cinema colonial tem sido utilizado para caracterizar dois tipos de produções cinematográficas - ideologicamente conectadas, mas com modos de produção e públicoalvo distintos. Um deles diz respeito aos filmes com viés educacional e de propagandismo produzidos nas colônias, com participação dos colonos e destinados a estes. Enquanto o outro corresponde ao cinema produzido pelas indústrias fílmicas europeias voltado para as populações destes países. Esses filmes são produtos comerciais de certa indústria e visavam alcançar um público, senão global, do próprio país produtor. Além disso, o termo também designa os filmes realizados sem fins comerciais, financiados e difundidos

pelos próprios impérios, dentro das colônias, como forma de promover mais amplamente algumas de suas políticas (GOMES, 2015; SOUZA, 2019).

Apesar de público-alvo e modos de produção diferentes, ambos [...] estão ancoradas a partir da mesma perspectiva eurocêntrica, imperialista e colonialista e igualmente “idealizaram o empreendimento colonial como uma missão civilizadora e filantrópica, motivada pelo desejo de fazer com que os limites da ignorância, das doenças e da tirania recuassem (SHOHAT; STAM, 2006, p. 159 *apud* GOMES, 2015).

Tendo em vista as teorias raciais do século XIX, o cinema colonial vai, a partir de conceitos europeus de organização social, práticas culturais e noções de estética, negar a pluralidade de identidades e valores dentro do continente africano. Nesse sentido, as diferenças entre esses europeus e africanos são exploradas cinematograficamente como paradigmas representativos das concepções europeias de superioridade (SHAKA, 1994, p. 170). Portanto, práticas consideradas “bárbaras” e “incivilizadas” são projetadas como constituintes dos sujeitos africanos.

Segundo Femmi Okiremuete Shaka (1994), essas projeções psíquicas sobre o “outro” convergem em alguns padrões na representação cinematográfica sobre os sujeitos africanos e sobre África (como espaço geográfico), sendo eles:

- I) Longas gravações panorâmicas da paisagem africana, o “*safari shot*”.
- II) A representação dos africanos como canibais.
- III) O retrato de África como um Jardim do Éden simbólico, por meio de uma iluminação expressionista.
- IV) A contraposição entre as práticas culturais europeias e africanas.
- V) O retrato dos africanos como sexualmente perversos, sempre preocupados com a procriação.
- VI) A representação dos reis africanos como déspotas e seus súditos como pessoas oprimidas que precisam ser salvos por políticos europeus.
- VII) A representação do ambiente africano, metaforicamente, como um antagonista pessoal que deve ser superado ou atravessado por meio de atos heroicos simbólicos.
- VIII) A concepção de dois arquétipos para africanos colonizados: os cooperativos e, portanto, civilizados, e os rebeldes e, por isso, bárbaros.
- IX) A organização de uma estrutura narrativa e técnica em torno de um protagonista masculino europeu, cujos atos “heroicos” são narrados como atributos necessários do ônus de “civilizar” os nativos.

X) A representação dos africanos e das práticas culturais africanas como objetos de prazeres especulares. Esta prática é mais prevalente naqueles filmes que incorporam danças africanas em suas estruturas narrativas.

XI) A representação dos soldados africanos pré-coloniais armados com lança, escudos, empunhando arco e flechas, e vestidos exoticamente.

Ou seja, o cinema colonial é essencialmente marcado por uma visão dicotômica entre metrópole e colônia e, conseqüentemente, entre colonizador e colonizado, uma vez que a cinematografia colonial, a partir do par binário superioridade-inferioridade, buscava evidenciar as diferenças entre os europeus e os não-europeus, entre os civilizados e os não-civilizados, respectivamente.

O Cinema veio para a África como um órgão potente do colonialismo. Por conta de o filme ser um meio visual poderoso, com uma extraordinária capacidade de influenciar o pensamento e o comportamento de seu público, os filmes provaram ser uma ferramenta poderosa para doutrinar os africanos nas culturas estrangeiras, incluindo os seus ideais e estética (UKADIKE, 1994, p.31 *apud* LIMA JÚNIOR, 2014, p. 45)

A partir desse breve panorama, o cinema de África configura-se como um “ambiente” a ser ocupado em prol da descolonização da mente e do olhar, dentro e fora do continente, sendo Ousmane Sembène um ator importante desta perspectiva de renovação. O cinema atuaria na quebra dos *retratos míticos*<sup>1</sup> construídos pela colonialidade.

Dito isto, cabe evidenciar que colonialidade e colonialismo, apesar de estarem vinculados, são conceitos diferentes. De acordo com Aníbal Quijano (2009), o principal aspecto de distinção é o fato de que o colonialismo, além de ser mais antigo, faz referência especificamente a uma estrutura de exploração, na qual uma determinada população subjuga outra, de identidade e jurisdição territorial diferentes. Isto posto, apesar de ter sido moldada no bojo do colonialismo, a colonialidade se enraíza e prolonga por meio da “[...] imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal” (QUIJANO, 2009, p. 73).

Desta forma, os cineastas africanos destacam o viés psicológico do colonialismo, pois “quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido

---

<sup>1</sup> Em retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador, Albert Memmi (1977) trata que a situação colonial é uma totalidade composta por dois mundos heterogêneos e intrinsecamente conectados: o mundo do colonizador e o do colonizado. De acordo com ele, o lugar ocupado pelo colonizado implica, diretamente, na negação do colonizado - ou seja, à negação de sua cultura, organização política etc. São nas atitudes oriundas dessa negação que são forjados os retratos míticos, ou seja, a maneira como os colonizados e colonizadores seriam.

foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos” (THIONG’O, 2007, p. 30).

Nesse sentido, o cinema africano preocupa-se tanto com as manutenções e reformulações das relações de poder, oriundas de aspectos políticos, econômicos e sociais, quanto do aspecto cultural e psicológico.

O cinema africano é uma expectativa sobre as múltiplas realidades africanas, uma proposta de ruptura com a estética europeia e hollywoodiana. Uma ferramenta para dar voz e imagem aos antigos sujeitos coloniais na luta contra o colonialismo, que não se finda com as rupturas políticas. As permanências do colonialismo justificam sua existência, mas não o definem. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 50)

No entanto, tendo em vista a pluralidade do continente africano, o termo “cinema africano” não deve ser interpretado como uma categoria homogeneizadora, uma vez que “nunca houve, por exemplo, um projeto que reunisse todas as cinematografias africanas na formulação de mesmas respostas artísticas” (GOMES, 2013, p. 24). Ademais, essa perspectiva homogeneizante tende a singularizar as identidades africanas e, com isso, reforça estereótipos e visões do cinema colonial.

Como um dos principais objetivos deste trabalho é analisar a obra do senegalês Ousmane Sembène, focaremos na produção cinematográfica de uma região denominada como África Subsaariana Ocidental Francófona. Essa região compreende os países, que fizeram parte da África ocidental francesa e da África equatorial francesa, localizados ao sul do deserto do Saara. Considerando os processos de independência, essa área é formada por doze países: Benin, Costa do Marfim, Guiné, Senegal, Mali, Mauritânia, Níger, Burkina Fasso, Chade, República Centro-Africana, Gabão e Congo. No entanto, Togo e Camarões, duas antigas colônias alemãs que se tornaram protetorados franceses depois da Primeira Guerra Mundial, podem ser acrescentados à essa lista (ARMES, 2007, p. 143).

Em relação à produção cinematográfica, Armes (2007) destaca que há diversas razões para tratar esses quatorze Estados como uma unidade, mas dá luz fundamentalmente ao fato de que essas antigas possessões francesas receberam tratamento especial de ministros franceses, em contraposição a política de afastamento adotada por ex-metrópoles após os processos de independência dos estados africanos.

Apesar de que a categoria “África Subsaariana Ocidental Francófona”, proposta por Armes (2007), auxilie na compreensão do estabelecimento das políticas cooperacionistas franco-africanas e de características gerais sobre as obras cinematográficas criadas nesse cenário, algumas questões devem estar claras: 1) a divisão do continente africano em

categorias a partir das “línguas oficiais” herdadas do colonialismo, como África anglófona, África lusófona ou África francófona, configura-se como uma divisão eurocentrada. Isso se dá porque como aponta Gomes (2013), esses agrupamentos, de certa maneira, reafirmam e identificam África através de seu passado colonial, ou seja, sob a perspectiva cultural europeia, e mascaram a complexidade linguística do continente. Apesar disso, são elas que definem os estudos africanos sobre as produções fílmicas. 2) O próprio Roy Armes (2007) enfatiza que a união daqueles quatorze países em um grupo não homogeneiza os desafios e as temáticas da cinematografia desses países.

### **1.1 Política de cooperação francesa**

Considerando as semelhanças e as diferenças da África Ocidental Subsaariana Francófona, abordaremos as políticas pós-coloniais francesas e suas implicações na produção cinematográfica dos países que compõem essa região. Mas, antes de destacarmos a cinematografia africana pós-colonial francófona, é necessário fazer um recuo para compreender a postura dos governos franceses sobre a realização de um cinema africano colonial, visto que, assim, as conjecturas acerca dessa mudança de atitude devem ficar mais nítidas.

Ao contrário dos britânicos e dos belgas, a França não estabeleceu instalações de produção ou tinha políticas cinematográficas coloniais. A única intervenção francesa nesse aspecto foi a promulgação do *Dècret Laval*. Criado, em 1934, por Pierre Laval, este decreto regulamentava a produção de filmes e restringia a ação dos cineastas africanos, uma vez que, após a sua promulgação, para se produzir um filme era necessário obter uma autorização do Ministério das Colônias Francesas, o qual analisaria tanto o roteiro quanto as pessoas envolvidas na produção. (SHAKA, 1994; OLIVEIRA, 2016).

Nesse sentido, a partir de Diawara (1992), Shaka (1994, p. 258) observa que esse Decreto foi uma medida para conter o impacto revolucionário que o advento do cinema sonoro, desenvolvido nos anos de 1920, poderia ter se fosse utilizado por nacionalistas africanos. Portanto, o *Dècret Laval* foi um meio de minar a entrada de africanos na produção cinematográfica e restringir esse tipo de atividade de uma esquerda francesa simpatizante

Ao mesmo tempo em que o Decreto Laval minimizou e restringiu a atuação de cineastas africanos dentro do continente, teve pouco impacto na vida de realizadores franceses que desejavam utilizar o continente africano como espaço (físico e imaginado) de seus filmes. Tendo em vista o cinema como um produto e agente de uma construção imagética, o decreto

postergou a criação de um cinema essencialmente africano, ou seja, um cinema realizado “por africanos sobre a condição africana” (THIONG’O, 2007, p. 27).

Acerca dessa temática, Gomes (2013) destaca que leis de censura existiam desde 1930 nas colônias francesas, mas sua intensificação ocorreu nos anos 1950, devido a uma reação francesa ao crescente número de cinemas e resultado do surgimento e fortalecimento de diversos movimentos políticos. Desta forma,

[...] três eram os principais critérios para censura: 1) o prestígio dos brancos, que não poderia ser abalado sendo retratados como hostis, imorais ou invasores. Ex.: as várias versões de Tarzan; 2) a manutenção da ordem pública, evitando filmes que mostrassem assaltantes, prostitutas e outros “mal-exemplos”. Filmes de gangster são os maiores exemplos; 3) a não contestação colonial, censurando filmes que retratassem qualquer propaganda comunista, levante popular ou que estimulasse ideias de rebelião (GOERG, 2007-2008 *apud* GOMES, 2013, p. 16)

Inegavelmente, a cinematografia pós-colonial africana se relaciona diretamente às demandas sociais e aos contextos políticos (internos e externos) que envolvem os aspectos da sua produção. Dito isto, no contexto pós-independência, um novo formato de relação foi se estabelecendo entre a França e a África, já que, tentando preservar vínculos com suas ex-colônias, o país europeu se tornou o principal financiador do cinema que nascia.

No entanto, para compreender essa nova relação, é necessário ter em mente que as políticas coloniais francesas podem ser definidas como de assimilação, isto significa que defendiam a ideia de que as nações colonizadoras deveriam ter como objetivo converter gradualmente o africano em europeu. Para isso, utilizavam-se do ensino da língua, costumes, religião e moral da metrópole (HERNANDEZ, 2008, p. 104).

Em linhas gerais, o processo de assimilação dividia a sociedade colonizada entre “assimilados” e “não assimilados”:

[...] o processo de assimilação, privilegiando o caráter autoritário e coercitivo do sistema colonial, utilizava mecanismos para incorporar um número muito pequeno de africanos que, ascendendo à categoria de assimilados, poderiam se tornar mais coniventes com o colonizador e sua ideologia. Em poucas palavras, a assimilação reforçava a segregação. (HERNANDEZ, p.105, 2008)

Nesse sentido, no contexto pós-independência dos Estados africanos, a França priorizou a manutenção dos vínculos (econômicos, políticos, sociais e culturais) com as ex-colônias. “Assim, a assimilação da ideologia francófona foi estimulada por meio de órgãos como o Ministério da Cooperação, que preservava o predomínio francês” (GOMES, 2013, p. 26). Portanto, como destaca Armes (2007), acerca da produção cinematográfica africana,

embora os filmes tenham um viés anti-colonial e uma percepção da realidade pós-colonial, é inviável a compreensão da sua existência sem considerar as atitudes políticas da antiga potência colonial, a França.

Segundo Barriviera (2019), o império colonial francês foi a base da inserção e projeção da França no cenário internacional, durante o século XIX e XX. Desta forma, a política francesa em África foi projetada como uma estratégia para manter o país em uma posição de proeminência internacional. A construção desses laços, que não seguiam os canais formais de diplomacia, mostrou-se como um meio de contornar as superpotências EUA e URSS e garantir o destaque internacional desejado por Paris.

Esse relacionamento privilegiado, personalista e neocolonial não pode ser explicado apenas pela vontade política de Charles de Gaulle ou pela configuração do sistema internacional no momento da descolonização africana. Este complexo relacionamento está assentado sobre diversas bases e para compreendermos como foi possível a sua criação e manutenção, é fundamental que levemos em consideração a autoimagem francesa e o lugar do seu império colonial na construção de sua autoimagem. (BARRIVIERA, 2019, p. 38)

Barriviera (2019) destaca que, ao contrário de outras potências europeias, a França já era uma República durante a sua expansão colonial. Portanto, essa contradição em ser uma República, influenciada pelos valores da Revolução Francesa, e um império colonial demandou a elaboração de uma justificativa para suas possessões coloniais. A partir de Charbonneau (2008) e Cumming (2005), a autora argumenta que, defendendo a necessidade e o dever moral de levar à civilização ao continente africano, a França construiu a ideia de que, através do sistema de assimilação, o governo francês estaria trabalhando para integrar as colônias em uma Grande República Francesa, por meio da difusão da cultura francesa, que faria a Grande República Francesa ser transnacional e “não racial”.

Essa perspectiva de uma comunidade francófona internacional favoreceu o alinhamento entre as elites europeias e africanas, uma vez que, mesmo limitada, essa estrutura permitia o acesso de uma parte da elite africana a posições de poder na metrópole e algum status interno.

De acordo com Siradag (2014, p. 110) “entre 1946 e 1958, todos os chefes de Estado da África francófona se tornaram membros do Parlamento Francês com o objetivo de melhorar as relações bilaterais com a França”. Outros líderes, como Félix Houphouët-Boigny, da Costa do Marfim, e Léopold Sédar Senghor, do Senegal, chegaram à atuar como Ministros de Estado do governo francês e após as independências foram fortes aliados e defensores dos interesses franceses no continente africano. (BARRIVIERA, 2019, p. 40)

Sobre essa questão, Armes (2007) aponta a francofonia<sup>2</sup> como um “ponto de partida” para a compreensão da política francesa pós-independência dos estados africanos. Uma vez que a significação moderna de francofonia como a união de países nos quais a “língua francesa é usada no governo, comércio, administração e cultura tem uma origem parcialmente africana no pensamento e nas políticas de três presidentes pós-independência: Léopold Sédar Senghor (Senegal), Habib Bourguiba (Tunísia) e Hamani Diori (Níger)” (ARMES, 2007, p. 171).

Léopold Sédar Senghor, Habib Bourguiba, Hamani Diori e Norodom Sihanouk<sup>3</sup> desempenharam papéis centrais na criação da Organização Internacional da Francofonia (OIF). Acerca desse fato, Brito (2020) argumenta que esses chefes de estado reconheciam a necessidade de que os estados africanos independentes estreitassem laços com as ex-metrópoles, como uma maneira de garantir o desenvolvimento de seus respectivos países. A utilização da língua francesa apresenta-se como uma oportunidade para cooperações internacionais, uma vez que a relevância política da OIF proporciona aos integrantes um engajamento, através da língua, no cenário internacional.

Dentro de um conjunto de políticas de “cooperação cultural”, o financiamento de produções cinematográficas africanas é um instrumento de manutenção do poder/prestígio francês. Essa estratégia política também pode ser observada através da ótica da continuidade da “condição colonial”, uma vez que as relações entre a ex-metrópole e as ex-colônias continuam verticalizadas. Ou seja, no quadro internacional, o continente africano continuaria como um espaço destinado à produção de matérias primas e consumidor dos produtos de exportação europeu.

Tendo em vista a importância da produção cinematográfica para a manutenção (ou reformulação) da lógica colonial, a França criou, em 1961, o *Consortium Audiovisuel International* (CAI) e, em 1963, o Ministério da Cooperação criou o *Bureau du Cinéma*, o instrumento mais importante quanto às produções africanas nesse contexto. Enquanto o CAI promoveu, de modo geral, a produção de cinejornais e documentários, o objetivo do *Bureau du Cinema* era ajudar os projetos cinematográficos africanos, a partir do fornecimento de verba, equipamento/técnico de filmagem e de aparatos de pós-produção.

De acordo com Shaka (1994, p.264), Senegal foi o primeiro país a assinar um acordo de produção com o *Consortium Audiovisuel International*, o que levou à criação do *Le*

---

<sup>2</sup> Criado pelo geógrafo francês Onésime Reclus, no final do século XIX, o termo francofonia designa um grupo de pessoas que utilizam o francês como língua oficial.

<sup>3</sup> Dentre os líderes mencionados, Norodom Sihanouk é o único líder de uma nação não africana - ele governou o Camboja, antiga colônia francesa.

*Actualités Senegalais*, um órgão filiado ao CAI. No entanto, além da dependência do sistema de produção e pós-produção francês, a maioria das obras realizadas pela *Le Actualités Senegalais* eram dirigidas por franceses. Para compreender o motivo da contratação de diretores franceses ao invés de diretores africanos é preciso levar em conta a mentalidade colonial da primeira geração de líderes africanos e a relação do *Dècret Laval* na formação dessas mentalidades.

Sobre o funcionamento do *Bureau*,

Os incentivos dados aos realizadores africanos funcionavam de duas maneiras diferentes. A primeira era quando o Ministério agia como espécie de produtor do filme, provendo ao diretor africano os meios financeiros e técnicos, assim como parte da equipe. A segunda se dava a partir de pagamento pelos direitos de distribuição de um filme já finalizado. (GOMES, 2013, p. 27)

No que tange ao financiamento dos filmes, os diretores precisavam apresentar um documento com uma explicação detalhada sobre o roteiro e as cenas dos filmes, que eram analisados por um comitê, o qual decidia quais produções eram “possíveis” ou não (SOUZA, 2019).

Além das questões acerca do financiamento de uma produção cinematográfica, outro ponto deve ser considerado: a distribuição. De modo geral, a distribuição configura-se como um estágio entre a produção e a exibição de um filme, é nesse estágio que o filme será divulgado e comercializado. Na África francófona, a distribuição dos filmes era controlada pela Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial (COMAICO) e pela Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana (SECMA).

De acordo com Oliveira (2016), esses órgãos organizaram o mercado em três áreas: nordeste, formada por Senegal, Mauritânia e Guiné; região central, composta por Alto Volta (Burkina Faso), Níger, Benin e Costa do Marfim; e a sudeste: integrada por Camarões, Chade, República da África Central, Gabão e Congo. Esses dois órgãos de distribuição, dentro do mercado cinematográfico francófono dos anos de 1960, detinham 85 das 180 salas de exibição<sup>4</sup>, ou seja, mesmo que um produtor/cineasta conseguisse financiamento (estatal ou privado), quem determinava quais filmes seriam vistos (e principalmente, quais não seriam) era a COMAICO e a SECMA.

O primeiro longa-metragem de Sembène, *La noire de...* (1966), por exemplo, teve o financiamento negado pelo *Bureau*, pois, de acordo com o órgão, continha duras críticas à sociedade francesa por contestar o sistema colonial. No entanto, o cineasta conseguiu produzir

<sup>4</sup> Dados obtidos em “Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano”, de Oliveira (2016).

o filme de maneira independente e, posteriormente, a política de incentivo francesa financiou a distribuição. Dentro do sistema de produção cinematográfica da África Subsaariana Ocidental Francófona, Sembène é uma exceção já que, além de entrar em “rota de colisão” com os produtores, foi um dos poucos cineastas que conseguiu ter certa constância em suas produções e que trabalhou com financiamento senegalês e de outros países africanos.

Considerando questões relacionadas ao sistema de cooperação franco-africana, Armes (2007) conclui que ao obter financiamento estrangeiro, os cineastas africanos precisam atender necessidades e interesses divergentes. Essa dependência dos recursos franceses gerou discussões e críticas, principalmente entre os cineastas africanos, uma vez que esse sistema inflige uma visão europeia sobre o que um “filme africano” deveria ser. Portanto, esse sistema de financiamento e distribuição resulta na formatação dos filmes de acordo com as expectativas europeias e mina tentativas de inovações estéticas.

O grande entrave do cinema africano é a falta de distribuição suficiente na África. A existência atual desse cinema é muito dependente da Europa, tanto de apoio financeiro como da distribuição em festivais e exibição em televisão. Essa dependência da Europa (e da França, em particular, para os filmes falados em francês) vem resultando, de forma consciente ou não, em cineastas que modelam os seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais de cinema franceses e europeus, assim como para o seu público. (BOUGHEDIR, 2007, p. 53)

## 1.2 A produção cinematográfica africana: políticas nacionais

Desta forma, os cineastas africanos convivem com a ambiguidade do sistema de cooperação franco-africano à medida em que esses recursos são essenciais para manter o cinema africano vivo, mas criam “um comodismo nos governos africanos que tendem a considerar o cinema um setor secundário e não prioritário nos esforços de desenvolvimento” (BAMBA, 2007, p. 80) e postergam o envolvimento da iniciativa privada local na produção cultural e a consolidação de uma indústria cultural.

Além disso, há consequências no plano temático e ideológico dos filmes, e nas políticas endógenas dos governos africanos. Mas, além das limitações provindas das políticas de cooperação franco-africanas, é importante considerar que os cineastas também sofreram com a censura local. “Alguns filmes só foram lançados no mercado doméstico depois de atender às exigências dos órgãos de censura governamentais” (ARMES, 2007, p. 155), ou seja, isto indica que a produção cultural, nesse caso a cinematográfica, era acompanhada pelos governos locais como uma maneira de moderar a representação, principalmente, da burguesia e dos políticos africanos. O filme *Xala* (1975) sofreu vários cortes da censura e só foi liberado

para o lançamento em Dakar, capital do Senegal, após ter diversas cenas retiradas<sup>5</sup>; *Ceddo* (1977) foi proibido em vários países africanos, incluindo o Senegal.

Nesse cenário e em oposição a esse universo imagético europeizado, cineastas africanos buscaram contornar essa dependência por meio de iniciativas criadas com o objetivo de atingir as várias etapas da realização cinematográfica (financiamento, produção, distribuição, exibição etc). À vista disso, em 1966, foi criado o primeiro festival de cinema do continente africano: As Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC).

Tendo em vista a perspectiva de integração geopolítica, as JCC contam com a participação de países africanos, mas também com países do Oriente Médio, por exemplo. Ainda no que tange aos festivais, é criado, em 1969, o *Festival Panafricain du Cinèma de Quagadougou* (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou - FESPACO), o primeiro festival voltado, exclusivamente, ao cinema africano.

Não obstante, segundo Shaka (1994), o movimento de questionamento acerca do monopólio praticado pela COMAICO e pela SECMA foi um assunto presente em fóruns internacionais como o *Colloque de Gene* (1965) e o *Premier Festival Mondial des Arts Negres de Dakar* (1966), por exemplo. Essas atividades resultaram na concepção do que viria a ser a *Federação Panafricaine des Cineastes* (FEPACI), inaugurada no festival de cinema de Cartago, de 1970, na Tunísia. Posto isso, a FEPACI, foi criada por cineastas da África Subsaariana, durante o terceiro JCC. “A decisão de fundar a FEPACI em Túnis não foi incomum porque o JCC surgiu como um ponto de encontro conveniente para os emergentes cineastas da África Ocidental.” (GENOVA, 2013, p. 147, tradução nossa)<sup>6</sup>

O estabelecimento da FEPACI ofereceu aos cineastas africanos a estrutura institucional necessária para pressionar os governos a investir na produção de filmes, tendo em vista um desenvolvimento econômico e uma produção cultural que não dependesse de recursos externos, em especial dos recursos franceses (GENOVA, 2013). Nesse sentido, a FEPACI foi criada com foco na promoção de um complexo industrial cinematográfico em África, desta forma, o órgão, que existe até hoje, atua em questões relacionadas à produção, distribuição e exibição cinematográfica.

À exemplo disso, a década de 1970 foi marcada pelo acirramento de tensões entre os distribuidores e os realizadores, principalmente aqueles que estavam ligados à FEPACI (OLIVEIRA, 2016). Devido ao crescimento da FESPACO e, principalmente, da expansão do

<sup>5</sup> O número de cenas cortadas varia de acordo com o autor e publicação. Para Gomes (2013) foram 11 cenas já, segundo a revista *Enquadramento* (2016) foram 12 cenas cortadas ao total.

<sup>6</sup> Do original: “The decision to found FEPACI in Tunis was not unusual because the JCC had emerged as a convenient meeting point for emerging West African cineastes.” (GENOVA, 2013, p. 147)

cinema africano, Oliveira (2016, p. 71) aponta que sete países (Alto Volta, Guiné, Quênia, Tanzânia, Congo, Ghana e Madagascar) foram boicotados pelos fornecedores ocidentais em razão do processo de nacionalização dos sistemas de importação e distribuição dos filmes. É importante destacar que a FEPACI foi um ator central na articulação dos festivais na luta pela descolonização das telas e o desenvolvimento do cinema africano.

Tendo em vista o cenário de pressão para a realização de melhorias nas condições de produção, o governo senegalês criou, em 1973, o *Société Nationale de Cinema* (SNC), do ministério da cultura, com a finalidade de fornecer assistência financeira aos cineastas senegaleses. Shaka (1994) destaca que, assim como era tradição no *Bureau du Cinema*, os cineastas precisavam enviar seus roteiros, que seriam selecionados por um grupo de leitores, que, por sua vez, havia sido escolhido pelo próprio presidente da SNC. Com isso, seis longas-metragens foram produzidos ou co-produzidos pelo órgão, em 1974, entre eles está *Xala*, de Ousmane Sembène.

No entanto, apesar do suporte financeiro e do incentivo aos novos cineastas, o SNC não efetivou uma política de investimento em instalações de produção. Ou seja, os processos de pós-produção continuavam sendo realizados em Paris. Além disso, o tom crítico dos filmes somado ao fracasso comercial das produções<sup>7</sup> e ao mal estar com outra agência governamental, a *Société d' Importation de Distribution et d' Exploitation Cinématographique*<sup>8</sup> (SIDEDEC), foram catalisadores da crise do órgão estatal, dissolvido em 1976.

Após a dissolução da SNC, a *Actualités Senegalais* e *Service de Cinéma* retomou a produção de curtas metragens e documentários e a assistência do governo aos cineastas limitou a concessão de empréstimos bancários aos diretores. Com isso, a produção cinematográfica no Senegal diminuiu drasticamente e a dependência de órgãos internacionais, como o do Ministério da Cooperação francês, aumentou. (SHAKA, 1994, p. 269).

A produção cinematográfica da África Subsaariana Ocidental Francófona, apesar de majoritariamente ser fruto dessa relação de dependência franco-africana, é também resultado da tentativa de construção de uma indústria cinematográfica nacional e pan-africanista. Desta forma, a criação da FEPACI, da JCC e da FESPACO e o movimento dos cineastas, como o de Sembène de fundar suas próprias produtoras, colaboraram para a diminuição da onipresença do Ministério francês na produção fílmica da África Ocidental.

<sup>7</sup> De acordo com Shaka (1994), dos filmes produzidos em 1974, apenas três, *Xala*, *Le Bracelet de bronze* e *Njangaan* obtiveram sucesso comercial.

<sup>8</sup> Criada em 1973, a SIDEDEC, órgão atrelado ao Ministério do Comércio senegalês, era responsável pela importação e distribuição dos filmes estrangeiros.

## 2. SEMBÈNE: ESTIVADOR, AFRICANO E NEGRO

Ao discutir cinema africano, a relação entre artista-obra, ou seja, de que forma a vida privada do cineasta interfere no seu trabalho - ou mesmo se há separação - é tangencial. Nesse sentido, Ngugi Wa Thiong'o (2007) defende que a experiência interna não é independente da esfera pública e que essas experiências devem ser compreendidas dentro do contexto histórico em que acontecem.

O cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. Escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana e não podemos nunca ser seduzidos pelos nossos financiadores a agir como se a única realidade na África fosse a de nossos anciãos sentados sob um baobá exsudando sabedoria, ou de elementos sobrenaturais da vida africana (THIONG'O, 2007, p. 29)

Portanto, o estudo da trajetória da vida de Ousmane Sembène pode nos ajudar a compreender as narrativas literárias e do cinema. No entanto, apesar de compreendermos a importância da infância para a formação dos indivíduos, abordaremos com mais ênfase dois momentos da vida de Sembène: os desdobramentos de sua participação nos conflitos armados durante a Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1943 e 1944, e a sua migração para a França.

### 2.1 A trajetória de um cineasta militante

Sembène nasceu em Casamansa, em 1923 e, devido ao seu pai ser da região de Dakar, possuía cidadania francesa. Conhecidas como Quatro Comunas do Senegal, Dakar, Louis, Gore e Rufisque eram as regiões que, principalmente, em razão do esforço de guerra obtiveram o direito à cidadania francesa. No que tange à cidadania francesa, é interessante ter em mente que Sembène desenvolveu a perspectiva de que a cidadania francesa não significava nada para um trabalhador africano tendo em vista o racismo e a segregação racial (GADJIGO, 2010) inerentes à lógica colonial.

Como destacado por David Marinho de Lima Junior (2016), recorrer a Casamansa para traçar a trajetória de Ousmane Sembène nos ajuda a compreender a figura do militante, cineasta e escritor não como fruto do colonialismo, mas, sim como fruto de uma região africana. Por ser uma região marcada pela diversidade cultural, em Casamansa, Sembène teve



Somente em 1943, após as tropas germano-italianas serem rendidas na Tunísia, libertando a África do Eixo, as Áfricas ocidental e equatorial se reaproximaram, possibilitando a unificação de seus territórios (HERNANDEZ, 2008).

Sembène se alistou no corpo de Atiradores Senegaleses, parte do exército francês, e combateu durante a Segunda Guerra Mundial entre os anos de 1943 e 1944. Sobre os desdobramentos da participação de Ousmane na guerra, Gadjigo (2010) discorre que, apesar da experiência de Sembène na guerra ter sido breve, já que após os 18 meses obrigatórios ele não se realistou, essa experiência impactou profundamente na sua visão de mundo.

Desta forma, Majhemout Diop (2010), com a colaboração de David Birmingham, Ivan Hrbek, Alfredo Margarido e Djibril Tamsir Niane, aponta que a Segunda Guerra Mundial não encerra o racismo europeu e a exploração colonial, no entanto, esse período estimulou a tomada de consciência política e fomentou os nacionalismos. Nesse sentido “a luta pela independência nasceu em um mundo que viu a derrota do fascismo e do nazismo, ambos fundados no racismo e na negação dos direitos e da liberdade dos homens [e das mulheres]” (SURET-CANALE; BOAHEN, 2010, p. 227).

Ao voltar ao Senegal, Sembène retomou suas atividades como ajudante de construção e, como a luta trabalhista atingia diretamente sua própria situação, juntou-se ao sindicato dos trabalhadores da construção (GADJIGO, 2010). Nesse período, é interessante notar a efervescência política das colônias francesas africanas, tendo em vista as ações dos movimentos operários e sindicais, assim como a formação de partidos políticos e movimentos sociais. Apesar dos impactos da sua atuação política e convívio no ambiente sindical, é importante fugir da ideia de predestinação ou de determinismo acerca dos acontecimentos, pois

[...] em 1946 não havia indicação de que Sembène estivesse profundamente ciente das implicações por trás desses eventos. A esse respeito, a afirmação de Maurice Fall é bastante elucidativa. “Quando Ousmane partiu para Marselha em 1946, nada indicava que ele tornar-se-ia escritor e cineasta; eu não sei o que aconteceu em Marselha, mas tudo começou a partir daí.” (GADJICO, 2010, p. 82, tradução nossa)<sup>9</sup>

Ainda em 1946, Sembène imigra<sup>10</sup> para França, onde começa a trabalhar, como estivador nos portos de Marselha. Além de se engajar em organizações de trabalhadores e em

<sup>9</sup> Do original: “[...] in 1946 there was no indication that Sembène was keenly aware of the implications behind these events. In this respect, Maurice Fall’s statement is quite elucidating: “When Ousmane left for Marseilles in 1946, nothing indicated that he would become a writer and a filmmaker; I don’t know what happened in Marseilles but it all started from there.” (GADJICO, 2010, p. 82)

<sup>10</sup> Autores divergem acerca das questões que motivaram a migração de Sembène para a França, à exemplo, para Gadjigo (2010) ainda não está claro os motivos que levaram Sembène migrar para a França, mas apresenta a perspectiva de que os livros e os filmes de sua adolescência tiveram peso em sua tomada de decisão. Por sua vez,

grupos políticos, como a *Confédération Générale du Travail* (CGT) e o Partido Comunista Francês (PCF), é em Marselha que a arte-engajada de Sembène emergiu. Nos portos de Marselha, ao mesmo tempo em que Sembène interagiu diariamente com outros migrantes africanos e vivenciava, como os demais, a exploração e o racismo, ele se interessou em conhecer sobre comunismo, internacionalismo e ideologias anticoloniais. Nesse sentido, foi no ambiente sindical e partidário que a consciência política de Sembène foi forjada e a luta pela África emergiu como uma questão central para Sembène.

Na década de 1950 Sembène se aproxima da literatura, após sofrer um acidente de trabalho e precisar se afastar. Seu primeiro livro, *Le Docker Noir*, foi escrito em 1956. Nos anos seguintes, Sembène escreveu *Ó pays, mon beau people* (1957) e *Les bouts de bois de Dieu* (1960). Sobre as razões que levaram Sembène a se tornar um escritor é válido destacar que, apesar do desejo de melhorar de vida, ou seja, deixar a vida de estivador, sua prioridade era pensar África. Desta forma, traça sua trajetória de estivador para escritor como uma forma de se fazer ouvir, contestando as relações de poder e lutando por um Senegal independente. (GADJIGO, 2010, p. 143).

Nesse sentido, é necessário ter em mente o distanciamento da trajetória de Sembène da tradição literária africana, marcada pelo estabelecimento de intelectuais africanos na França na década de 1920 e pelo elitismo. Sembène criticou movimentos culturais, como o *Négritude*, uma vez que esses movimentos, além de se inserirem em uma tradição literária africana voltada à Europa, produzem uma literatura que conecta elementos como raça e cultura sem, necessariamente considerar o contexto de exploração no qual essa produção se circunscreve, isto é, sem considerar as questões relacionadas à luta de classes. Para Sembène, esta literatura africana não era

[...] de maneira alguma, voltada para a África. Ela foi feita para os europeus, para dizer-lhes: “Olha, nós temos uma cultura e vocês ainda nos oprimem”. É o que eu chamo de uma literatura de autodefesa... *Négritude* evoluiu a partir desse contexto: em 1933, não era nada além de um desejo de alguns negros veladamente complexados, que viviam na Europa e queriam ser aceitos pela Cultura Ocidental. (GADJIGO, 2010, p. 142-143, tradução nossa)<sup>11</sup>

No entanto, como abordado por Gadjigo (2010) é importante destacar que, apesar de suas críticas à *Négritude*, Sembène tinha consciência da importância dessa produção literária

---

Pfaff aponta que Sembène emigrou para França devido às limitadas vagas de emprego, em uma Dakar no pós-guerra.

<sup>11</sup> Do original: “Initially, African literature wasn’t at all oriented toward Africa, it was meant for Europeans, to tell them: ‘Look, we have a culture and you still oppress us.’ It was what I call a self-defense literature.... *Négritude* evolved out of that context: in 1933, it was nothing but the burning desire of some complex-ridden Negroes living in Europe to be accepted by Western culture” (GADJIGO, 2010, p. 142-143)

em um contexto colonial. O movimento *Nègritude* surgiu nos círculos acadêmicos parisienses através da interação, principalmente, de intelectuais africanos e antilhanos e configurou-se como um espaço político para o debate de questões identitárias e raciais. Com isso em vista, o termo “*Nègritude*”, foi usado pela primeira vez em 1935 pelo poeta Aimé Césaire, um dos expoentes do grupo. Apesar disso, vale destacar que o principal propagador dos ideais desse movimento foi Leopold Senghor, que se tornou presidente de Senegal em 1960.

De modo geral, esse grupo, desafiando noções de nacionalidade e soberania, tinha como ambição a definição de uma identidade cultural negra e o estabelecimento de uma solidariedade racial. Tendo em vista, a premissa de que a independência cultural é a pré-condição básica para o estabelecimento de outras formas de independência, como a política e a econômica (SENGHOR, 1971 *apud* MENESES, 2020), Césaire e Senghor propuseram

[...] uma estrutura legal e política que reconhecesse uma narrativa histórica interligada que unia os povos metropolitanos e ultramarinos entre si. Esta proposta política pós-abissal almejava, por um lado, proteger as reivindicações econômicas e políticas dos povos das Caraíbas e de África em relação a França, uma sociedade cuja riqueza haviam ajudado a criar; por outro lado propunha-se reforçar, de forma horizontal, a interdependência entre a metrópole e as antigas colônias. (MENESES, 2020, p. 1077)

Dito isto, a formação política de Sembene se deu, em sua maioria, dentro do movimento sindical e no PCF, nesse aspecto, a categoria “classe” se destaca sobre as demais, uma vez que ele via na solidariedade de classe uma forma mais concreta para alterar a realidade material dos trabalhadores africanos, pois, pela sua experiência, a materialidade reforçava o racismo (LIMA JÚNIOR, 2016). Desta forma, para Sembène “as questões da África e de raça eram muito importantes, mas subordinadas à questão de luta de classe” (GOMES, 2013, p. 52), visto que

[...] um capitalista africano e um capitalista americano se dão muito bem. Um militante africano e um militante americano podem também seguir a mesma linha. Tal aliança teria que prosseguir por essas linhas políticas... Para mim, a solidariedade entre os negros é uma questão, é claro, pois temos um denominador comum, que é a opressão colonial. Mas as situações são bem diferentes... (GADJIGO, 2010, p. 141, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Sob esse viés, as questões de classe configuram-se como centrais, principalmente em seus primeiros trabalhos literários. À exemplo disso, *Le Docker Noir* aborda a vida dos

---

<sup>12</sup> Do original: “An African capitalist and an American capitalist get along very well. An African militant and an American militant can similarly be on the same wavelength. Such an alliance would have to proceed along these political lines.... To me, solidarity between Blacks is a matter of course, for we have a common denominator, which is colonial oppression. But the situations are quite different....” (GADJIGO, 2010, p. 141)

estivadores do porto de Marselha frente às condições de trabalho precárias e a situação dos imigrantes africanos na França, e *Les bouts de bois de Dieu*, obra com a qual alcançou reconhecimento, trata sobre uma greve dos ferroviários em África. As histórias contadas por Sembène, além de inserir África e o sujeito africano na narrativa, tratam os sujeitos africanos como agentes dos processos históricos. É uma literatura que se orienta a partir de África e da diáspora para os sujeitos africanos e frutos da diáspora.

Após romper os laços com o PCF, em 1960, Sembène retorna ao Senegal. Sua desfiliação se relaciona principalmente com a vontade de militar por intermédio da arte e não mais através de partidos políticos, ainda assim, apesar da sua desfiliação e afastamento do campo partidário, Sembène guardava suas carteirinhas de filiação partidária e sindical com apreço (LIMA JÚNIOR, 2016) e, mesmo após derrubada do muro de Berlim, em 1989, e fim da URSS, em 1991, Sembène não renegou seus ideais relacionados ao marxismo. Sobre seu elo com suas filiações sindicais e partidárias e, conseqüentemente, com suas ideologias, vale destacar que

Ele entrou na arena social porque não tinha outra escolha. Só Sembène sabia de qual buraco infernal excruciante essas nove cartas [carteiras de filiação], que ele viu todas as manhãs, o tirava; só ele sabia até que ponto elas lhe deram dignidade e respeito. No entanto, também deve ser destacado que Sembène, como Césaire antes dele, deixou o Partido Comunista em 1960. Depois disso, ele nunca mais aderiu a nenhuma organização política, dedicando todas as suas energias à literatura e ao cinema. Como ele disse a Férid Boughedir em entrevista: “Não sou militante de nenhum partido, sou militante através da minha arte.” (GADJIGO, 2010, p. 115, tradução nossa)<sup>13</sup>

Em 1961, em uma viagem pela África Ocidental, Ousmane Sembène percebeu as limitações acerca da distribuição e consumo literário. A partir dessa experiência, em razão da frágil relação entre a cultura letrada francesa e o seu público alvo, Sembène, que já havia conquistado prestígio como escritor, começou a se interessar pela arte cinematográfica. Isto porque “Para Sembène, sua obra é uma forma de intervir e transformar a realidade, e o alcance permitido pelo cinema favorece esse propósito mais que a literatura.” (LIMA JÚNIOR, 2016, p. 117). De acordo com o próprio cineasta, em entrevista realizada em 1977:

---

<sup>13</sup> Do original: He stepped into the social arena because he had no other choice. Only Sembène knew which excruciating hellhole these nine cards he beheld every morning took him out of; only he knew to what extent they gave him dignity and respect. However, it must also be stressed that Sembène, like Césaire before him, left the PC in 1960. He never again adhered to any political organization, devoting all his energies to literature and filmmaking. As he told Férid Boughedir in an interview: “I’m not a militant of any party, I’m a militant through my art.” (GADJIGO, 2010, p. 115)

Eu tive a ideia de começar a fazer filmes [...], motivado pelas experiências que vivenciei, as quais a literatura não poderia representar... O público, o grande público africano, ainda não tem acesso a literatura e mesmo se tivesse, as sociedades orais tratam o cinema como um substituto intuitivo da oralidade (HAFFNEER, 1977, p.83, tradução nossa).<sup>14</sup>

Nesse sentido, a decisão de transitar da literatura para o cinema partiu, fundamentalmente, da preocupação de que sua produção artística fosse acessível àqueles para qual ela é realizada. Ou seja, para Sembène o cinema teria o potencial de atingir mais pessoas, tendo em vista a popularidade do cinema e a alta taxa de analfabetismo. Assim sendo, é importante ter em mente que o domínio da língua estrangeira se transformou em marcas de *status* pelas classes que herdaram o sistema colonial (APPIAH, 1997).

Então, em 1962, Sembène consegue uma bolsa de estudos de cinema no Gorki Filme Studio, em Moscou, onde é instruído por Mark Donskoy<sup>15</sup>. É importante mencionar que, principalmente no que tange a questões técnicas, historicamente a União Soviética esteve na vanguarda da produção cinematográfica. Desta forma, durante seu período no Gorki Filme Studio, Ousmane Sembène entrou em contato não somente com as técnicas de filmagem, mas também com o Realismo Soviético e suas escolhas estéticas e políticas (AMARAL, 2014, p. 49).

O Realismo Soviético, também conhecido como Realismo Socialista, foi instituído após a morte de Lênin e a ascensão ao poder de Josef Stalin como chefe do Estado da URSS. Desta forma, o realismo socialista é uma política de Estado para a estética das produções artísticas que pretende difundir o ideal revolucionário através de uma linguagem didática e de fácil compreensão.

Suas principais características consistem na adoção de um estilo simples, com poucas palavras e cores (em especial o vermelho, associado aos Bolcheviques) e formas geométricas primárias, para que a população, ainda não alfabetizada, pudesse compreender os elementos da propaganda revolucionária necessária no país após a tomada do poder e destituição do antigo regime czarista. (AMARAL, 2014, p. 50)

O controle estatal sobre as produções cinematográficas soviéticas vai reduzir o caráter experimental das obras e limitar os aspectos criativos dos seus realizadores. Ao fixar modelos estéticos e narrativos, “vemos uma realidade que é construída através de padrões estéticos e

<sup>14</sup> Do original: “I had the ideia to make films because [...] the things I saw and experienced, which literature couldn’t represent... The public, the gerat African public does not have acess to literature yet, and even if it did, the world of images, the magic of images, the oral civilization itselfare such that cinemais the intuitive replacement of the palavre tree for us...” (HAFFNEER, 1977, p.83)

<sup>15</sup> Um dos precursores do neorealismo italiano e da *new wave* francesa. Donskoy (1901 -1981) foi um cineasta soviético, responsável por filmes como: “The Rainbow”, no qual narra a história de uma mulher durante a ocupação alemã na Ucrânia, e “The Unvanquished”, que aborda a questão dos campos de concentração nazistas. O cineasta recebeu vários Stalin Prize, prêmio de estado da URSS.

pré-estabelecidos politicamente” (AMARAL, 2014, p. 52). No entanto, a realidade está em movimento constante e, nesse sentido, fixar padrões temáticos e estéticos na busca da promoção de um estilo “realista na forma” (e “socialista no conteúdo”) é incompatível com a própria realidade. Após a conclusão desse período na União Soviética, Sembène retornou à África com uma câmera 35 mm e deu início a sua carreira cinematográfica.

## 2.2 O cinema de Ousmane Sembène

A carreira de Sembène como cineasta configura-se como uma exceção já que, dentro do contexto de produção cinematográfica da África francófona, ele foi um dos poucos cineastas que conseguiu ter certa constância em suas produções, pois “mais da metade de todos os cineastas africanos francófonos ao norte e ao sul do Saara nunca concluiu um segundo longa-metragem. Quando um segundo filme foi concluído, normalmente houve grande demora: 20 anos” (ARMES, 2007, p. 177).

A filmografia de Sembène conta com nove longa metragens: *La Noire de...* (1966), *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974), *Ceddo* (1977) *Camp de Thiaroye* (1987) *Guelwaar* (1992), *Foat Kiné* (2000) e *Moolaadé* (2003); e quatro curtas: *Borom Sarret* (1963), *L'Empire Songhay* (1963) *Niaye* (1964) e *Tauw* (1970).

No que tange a questões relacionadas à produção dessa filmografia, vale mencionar que, ao longo de sua carreira, Sembène recebeu recursos de vários meios, como dos órgãos franceses e da *Société Nationale du Cinéma* (SNC). Além disso, criou sua própria produtora, a Film Domirev, que, apesar dos recursos limitados, foi central na busca pela autonomia de Sembène no ambiente cinematográfico. De qualquer forma, parte de sua filmografia é composta por co-produções, como *Mandabi* (1968) que recebeu fundos do *Centre National de la Cinématographie* (CNC), órgão cultural francês e precisou ser feito em parceria com a produtora francesa *Comptoir Français du Film*.

Sob esse aspecto, o processo de coprodução com os franceses foi marcado por diversos desentendimentos. No caso de *Mandabi*, Robert de Nesle, produtor francês, era contrário ao uso da língua wolof no filme. Em decorrência de situações como essa, Sembène evitou coproduções com a França, portanto, parte da sua filmografia foi realizada de maneira independente, como *Emitai* (1971) e *Ceddo* (1977); ou fruto da cooperação com outros países africanos, como é o caso de *Camp de Thiaroye* (1987), que foi resultado da colaboração com os órgãos estatais senegaleses, argelinos e tunisianos; ou coproduções com bancos e o Estado senegalês, como *Xala*.

No plano temático, considerando a classificação do cinema africano empreendido pelo crítico francês Guy Hennebelle (1978), as principais temáticas do cinema africano são: a luta contra o *apartheid* sul-africano e contra o ultra-colonialismo português; a antiga resistência a agressão colonial; as doenças infantis da independência; o futuro decepcionante; o novo tráfico negro; e a subordinação da mulher. Desse modo, é importante mencionar que esses são “alguns temas em meio a tantos outros” e, diante da filmografia apresentada, outras temáticas podem ser estabelecidas, uma vez que “Sembène inaugurou temáticas que viriam a ser abordadas por outros cineastas no pós-independência” (SOUZA, 2019, p. 40).

Nesse sentido, Souza (2019) estabelece cinco temáticas para se pensar a filmografia sembeniana, que são: crítica ao sistema colonial; crítica à burguesia africana; imigração; situação da mulher africana; e a religiosidade. A seguir, sintetizamos o mapeamento dos filmes e suas temáticas em um quadro.

Quadro 1- As temáticas dos filmes de Ousmane Sembène

Filmes	Crítica ao sistema colonial	Crítica à burguesia africana	Imigração	Situação da mulher africana	Religiosidade
<i>Borom Sarret</i> (1963)		X			
<i>Niaye</i> (1964)		X		X	
<i>La noire de...</i> (1966)			X	X	
<i>Mandabi</i> (1968)		X			
<i>Tauw</i> (1970)		X			X
<i>Emitai</i> (1971)	X			X	
<i>Xala</i> (1975)		X		X	
<i>Ceddo</i> (1977)		X			X
<i>Camp de Thiaroye</i>	X				

(1987)					
<i>Guelwaar</i> (1992)	X				X
<i>Faat Kinè</i> (2000)				X	
<i>Moolaadè</i> (2004)				X	

Fonte: Adaptado de Souza (2019)<sup>16</sup>

Tendo em vista o quadro acima, não é nosso objetivo realizar uma análise pormenorizada de todos os filmes do cineasta, mas sim estabelecer os principais temas de sua filmografia e como, já mencionado, delinear a relação das obras do cineasta com a suas vivências e com as questões relacionadas à produção dos filmes.

Diante da filmografia apresentada, a crítica à burguesia africana configura-se como a temática mais recorrente. No que tange à dimensão histórico-estrutural, o Senegal foi dividido administrativamente em quatro regiões: Saint Louis, Gorée, Dakar e Rufisque. Essas regiões usufruíram do direito à cidadania francesa, enquanto as demais regiões estavam submetidas ao Indigenato<sup>17</sup>, ou seja, os nativos eram considerados “cidadãos de segunda classe” e, dentro dessa estrutura colonial, ocupavam, hierarquicamente, uma posição inferior.

Porém, a política de assimilação somada à diferenciação entre as Quatro Comunas entre si e em relação à outras regiões, vai dar “ensejo ao surgimento de elites bastante ativas no plano e na prática política, o que possibilitou que ainda na primeira metade do século XIX, fosse iniciada a reivindicação por direitos políticos” (HERNANDEZ, 2008, p. 345). Ou seja, a política assimilacionista fomentou o surgimento de uma elite africana que se articulava para manter a mentalidade colonial, tendo em vista que parte de seu *status* reside na construção de uma aproximação cultural do colonizador.

Apesar disso, é fundamental mencionar que por diferentes razões, seja por interesses econômicos e/ ou pela defesa de um Estado-nação, parte dessa elite e da classe média em formação começaram a contestar o poder colonial. Como destaca Hernandez (2008), esse grupo letrado, familiarizado com a burocracia moderna, desempenhou um papel importante na

<sup>16</sup> Acrescentamos o filme *Tauw* (1970), além disso, assim como Souza (2019) não colocamos o filme *L'Empire Songhay*, por se tratar de um filme encomendado pelo governo do Mali.

<sup>17</sup> O regime do Indigenato introduziu um código jurídico que negava direitos para a população culturalmente distante da sociedade francesa.

elaboração e divulgação de ideias<sup>18</sup> a respeito dos problemas colonial e nacional e, principalmente, na formação de um laço entre eles e os movimentos estudantis e sindicais. No que tange a divulgação de ideias, Suret-Canale e Boahen (2010, p.217) destacam que, entre 1947 e 1950, há o florescimento de uma poesia militante e anticolonial, nas colunas do jornal *Réveil*, publicado em Dakar. Essas publicações se distinguiram de revistas como a *Présence Africaine* uma vez que a afirmação cultural africana colocava em questão a ordem política.

Tendo em vista a luta anticolonial, as atividades nacionalistas e as ações empreendidas pelos sindicatos, partidos políticos e movimentos estudantis, é fundamental ter em mente a pluralidade de ideias acerca de quais caminhos percorrer para conquistar a independência. No entanto, de modo geral, prevalecia a preferência por um processo que visava conciliar continuidade e mudança. Senegal, em específico, tornou-se independente em 1960, os partidos políticos vão ser interlocutores privilegiados do governo francês. Por meio deles, a França negociou readaptações administrativo-jurídicas para manter a política de assimilação e controlar a evolução do seu [agora, ex] império Ultramarino” (HERNANDEZ, 2008, p. 370).

Ou seja, mesmo após o processo de independência, a relação entre o ex-colonizador e o ex-colonizado permanecia semelhante àquela do período de dominação colonial. Nessa perspectiva, é necessário compreender que o “apoio” da França aos processos de independência dos países africanos, sob o próprio domínio francês, tinha como objetivo central a prerrogativa de salvaguardar a relação hierárquica com as colônias. Dessa forma, Sembène expõe a reformulação das relações de usurpação e exploração coloniais e a dificuldade de renovação dos países recém-independentes, à medida em que os dirigentes políticos africanos oriundos de uma elite “afrancesada” se beneficiaram dos bens públicos. À vista disso, o enriquecimento dos políticos africanos, a partir da apropriação dos bens públicos e subornos, foi sendo utilizado como “moeda de troca” para a preservação do domínio francês em África, que continua a retirar matérias primas com preços que desafiam toda concorrência e a desviar uma grande parte dos fluxos financeiros que nascem lá (VERSCHAVE, 2004, p. 13 *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 33). Assim sendo, a obra de Sembène busca traçar uma representação do Estado pós-colonial e suas mazelas, destacando a continuidade do domínio francês sob sua ex-colônia, mesmo após o processo de descolonização.

---

<sup>18</sup> É nesse cenário que revistas como a *Présence Africaine*, lançada em Paris, em 1947, por Alioune Diop, são publicadas. No entanto, a *Présence Africaine* não possuía um teor diretamente contestador da ordem política mas, “a sua afirmação em favor de uma personalidade africana consistia em si mesma uma contestação da ideologia e do modelo coloniais” (SURET-CANALE; BOAHEN, 2010, p.217). Sembène, por exemplo, teve contato com *Le Jeune Sénégal*, um jornal editado pelo anticolonialista Papa Guèye Sarr.

A Segunda Guerra Mundial vai influenciar diretamente na sua filmografia. Nesse sentido, Samba Gadjigo (2010) destaca que essa vivência é uma temática central da obra do cineasta, mas que só é abordada tardiamente na sua carreira como cineasta, com os filmes *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1988). Nesse sentido, o biógrafo pressupõe que a razão desse motivo se relaciona com os traumas relacionados ao conflito, uma vez que “o ataque aéreo a Dakar deixou cicatrizes profundas em Sembène, cujo bairro era o alvo principal. Para todos os efeitos, esta guerra fez grandes demandas sobre ele, e por anos ele não seria capaz de reunir qualquer resposta genuína aos desafios que isso implicava” (GADJIGO, 2010, p. 54, tradução nossa)<sup>19</sup>

No exército, assim como os demais soldados negros, Ousmane Sembène sofreu discriminação racial e essa experiência, somada à falta de reconhecimento da participação de soldados africanos na guerra, ao Massacre de Thiaroye<sup>20</sup> e as políticas francesas de reafirmação da condição colonial, como a Conferência de Brazzaville, vão fomentar um sentimento anticolonial nele. Desta forma, ao abordar essa temática Sembène realiza uma crítica ao sistema colonial, uma vez que, a libertação francesa não significava a libertação das colônias, que continuariam sob o jugo metropolitano.

Ao ser questionado, em 1996, na Rice University, em Houston, sobre o papel das tropas coloniais na libertação francesa, Sembène respondeu<sup>21</sup>:

Quando os americanos falam sobre esta guerra [Segunda Guerra Mundial], eles só mostram soldados americanos, e é verdade que o envolvimento deste último foi decisivo. Os europeus também vêem todos os aspectos de sua própria perspectiva. Quanto aos africanos, eles participaram de todas as guerras deste século, mas apenas pela libertação de outras nações; isto é cabe a nós, africanos, fazer com que o resto do mundo saiba que fomos protagonistas desse grande acontecimento histórico, embora hoje a Europa prefira esquecer este fato crucial. (GADJIGO, 2010, p. 67, tradução nossa)

<sup>19</sup> Do original: “The air raid on Dakar left deep scars in Sembène, whose neighborhood was a prime target. For all intents and purposes, this war was making huge demands on him, and for years he would not be able to muster any genuine response to its entailed challenges. It is perhaps for this reason that the theme of World War II would be broached only later in his career” (GADJIGO, 2010, p. 54)

<sup>20</sup> O Massacre de Thiaroye aconteceu no dia 1 de dezembro de 1944, quando o exército francês matou a tiros um batalhão de atiradores senegaleses que reivindicavam pelo pagamento de suas indenizações. Durante a Segunda Guerra Mundial, o batalhão de atiradores do Senegal lutava contra a Alemanha no período da ocupação da França pelos nazistas.

<sup>21</sup> Do original: “When Americans talk about this war [World War II], they only show American soldiers, and it is true that the latter’s involvement was decisive. The Europeans also see everything from their own perspective. As for Africans, they have participated in all the wars of this century, but only for the liberation of other nations; it is up to us, Africans, to see to it that the rest of the world knows we have been major players in that great historic event, even though today Europe would prefer to forget this crucial fact.” (GADJIGO, 2010, p. 67)

Nesse sentido, a obra de Sembène configura-se como uma fonte que possibilita a construção de uma contra-história do continente africano, isto é, uma história que se contrapõe às narrativas universalizantes europeias. Não obstante, tendo em vista as revisões e reinterpretações da história realizada pela cinematografia africana, Mbye Cham (2012) destaca os seguintes itens:

- a) A recuperação e implantação da memória popular para recompor eventos passados.
- b) A reconstrução radical das histórias euro-cristã e árabe islâmica e como estas estão implicadas na história africana.
- c) A fusão do euro-cristianismo e do árabe-islão como duas faces da mesma moeda colonial.
- d) A natureza e dimensão nacional e pan-africana destas histórias.
- e) A recuperação e reconstituição das histórias das mulheres africanas do ponto de vista masculino, claro.

À vista disso, ao abordar a guerra em sua cinematografia, Sembène entra em uma disputa “pela história e ao redor da história”, uma vez que, narrar o Massacre de Thiaroye, por exemplo, é contestar as narrativas oficiais do passado. Nesse sentido, ao ser questionado sobre sua relação com a História, Sembène responde que

O artista está aqui para revelar um certo número de fatos históricos que outros gostariam de manter ocultos. Desde o início dos tempos, tivemos pessoas como o “mbandkat” (“um performer em shows de variedades”), os contadores de histórias, os “baruwaan” e outros. Wolof society sempre teve pessoas cujo papel era dar voz, trazer de volta à memória e projetar em direção a algo. (NIANG, 1993, p. 88, tradução nossa)<sup>22</sup>

*Camp de Thiaroye*, além de contestar o regime colaboracionista de Vichy na França e em Dakar, também é uma forma de representar/recompor um acontecimento histórico em prol da preservação de uma memória popular que destoa do discurso oficial e colabora para a construção de uma história plural.

A história oficial inclina-se a tomar o futuro pelo significado do passado. Os historiadores privilegiam a palavra escrita do texto que serve como estatuto da lei. Tal reivindicação acaba por marginalizar outras fontes. Deste modo, a sua ideologia impede as pessoas de construir sua própria história ou histórias. Por outro lado, a

<sup>22</sup> Do original: L'artiste estlapourrévéler un certain nombre defaits historiqttes que l' on voudrait taire. De toustemps, on aeu les "mbandkat" ("un artiste de varietes" J, les conteurs, les "baruwaan," et autres. La societe wolof a toujours eu des gens quisont la pour evoquer, rappeler et projeter vers quelque chose. (NIANG, 1993, p. 88)

memória popular considera o passado enquanto uma questão política. Nesta condição, o passado não é só visto como um ponto de referência, mas também enquanto um campo de disputa. Para a memória popular, não há mais “centros” ou “margens”, já que muitas designações indicam que algo foi convenientemente posto de lado (TESHOME, 1989, p. 53-54 *apud* CHAM, 2012, p. 299)

A partir da interpretação de Gadjigo (2010) acerca da obra do historiador senegalês Mbaye Guèye, o massacre de Thiaroye não foi um ato isolado e irracional, mas sim o primeiro resultado de um processo desencadeado em Brazzaville. Com isso, o historiador percebe naquela repressão sangrenta um ato de limpeza política. Não obstante, nas colônias, o período pós-guerra foi marcado por movimentos contestatórios acerca da ordem vigente e, arruinada pela guerra, a França reagiu reprimindo violentamente esses movimentos.

Nesse sentido, além de se inserir nas batalhas pela construção de uma memória acerca da violência do colonialismo francês, o filme atinge também a formação de uma memória francesa sobre a Segunda Guerra Mundial, uma vez que há “uma fuga de um passado colaboracionista da França [...] [um] não enfrentamento dos acontecimentos que são fundamentais para a constituição daquele país europeu nos anos seguintes, no século XX” (GOMES, 2020, p. 132) e, ainda no âmbito factual, é necessário ter em mente que o massacre foi realizado por uma França livre e não pelo governo colaboracionista de Vichy. Sobre abordar o massacre de Thiaroye em seus filmes, Sembène discorre que

Se eu continuar falando sobre Thiaroye é, contudo, de uma forma muito desapaixonada; eu não estou guardando ressentimentos contra ninguém ou qualquer nação. Porém, tenho que garantir que as pessoas conheçam minha história corretamente... esses soldados voltaram da guerra... derramaram seu sangue pela França e os franceses não hesitaram em matá-los (GADJIGO, 2010, p. 68, tradução nossa)<sup>23</sup>

Tendo em vista o caráter disruptivo dos cinemas africanos frente às representações de África e do sujeito africano perpetuadas durante séculos e na ausência de uma tradição cinematográfica, Genova (2013) aponta que os primeiros cineastas da África Ocidental buscaram exemplos de cinema subversivo e revolucionário de outros contextos, isso levaria alguns cineastas, como Sembène, a explorar as tradições cinematográficas soviéticas ou buscar inspiração em outros estilos cinematográficos como o neorealismo italiano, o cinema latino-americano e o Terceiro Cinema.

<sup>23</sup> Do original: “If I keep talking about Thiaroye, it’s nonetheless in a very dispassionate way; I’m not harboring hard feelings against anybody or any nation. However, I’ve to make sure people know my history right . . . these soldiers returned from the war . . . they shed their blood for France and the French didn’t hesitate to kill them! (GADJIGO, 2010, p. 68)

Para Sembène o cinema é uma arma política (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 22 *apud* GOMES, 2013, p. 57), desta forma é interessante pensar de que modo sua cinematografia se relaciona com o chamado *Terceiro Cinema*, já que para cineastas dessa vertente cinematográfica, a cultura é um fator central na luta contra o neocolonialismo.

Como destacado por Nascimento (2015), no ensaio-manifesto intitulado *Por um terceiro cinema*, de 1968, Solanas e Getino, em analogia aos Três Mundos, diferenciam os cinemas do período em três estéticas cinematográficas, sendo elas: O *Primeiro Cinema*, ligada a Hollywood e, conseqüentemente, às demandas do mercado; o *Segundo Cinema* que correspondia ao cinema europeu de autor; e o *Terceiro Cinema* apresentado como uma alternativa a esses dois modelos. Dito isto, o Terceiro Cinema era o único que

[reconhecia] a luta anti-imperialista como a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir uma personalidade libertada/liberada com cada povo como ponto de partida - em uma palavra, a descolonização da cultura (SOLANAS; GETINO, 1983, p. 18, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 62).

Desta forma, o Terceiro Cinema, para além de questões relacionadas à estética, era um movimento marcado pelo posicionamento e envolvimento político dos seus realizadores. É interessante mencionar que, na perspectiva de Sembène, para se utilizar o cinema como “arma política”, além de salas de cinema e um sistema de distribuição, é necessário que o público se interesse pelo filme. Ou seja, é necessário entreter. Nas palavras do cineasta, “Eu gosto de um cinema endereçado ao povo como o Cinema Novo Brasileiro. Cinema deve ser também entretenimento” (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 22 *apud* GOMES, 2013, p. 60).

Nesse sentido, de acordo com Shaka (1994), os estudos acerca do cinema africano dão conta da existência de duas “escolas” teóricas, uma relacionada a Sembène e outra a Med Hondo. A diferença entre elas consiste na divergência sobre como criar um estilo cinematográfico africano. Para a “escola Med Hondo<sup>24</sup>” o cinema africano deveria adotar uma abordagem anti-imperialista e, para tanto, os cineastas deveriam se afastar dos modelos dos filmes hollywoodianos, enquanto que, para a “escola Ousmane Sembène”, o cinema africano deveria ser pensado, sobretudo, a partir do seu destinatário: o público africano [e diaspórico]. Portanto, já que o gosto desse público foi formado/condicionado pelo que Sembène chama de “cinema de distração”, o cineasta africano deve levar em conta esse condicionamento na produção fílmica.

<sup>24</sup> Med Hondo (1936-2019) fez parte da primeira geração de cineastas africanos. Nascido na Mauritânia, Hondo defendia o papel do cinema na construção de uma consciência (política, econômica, social e cultural).

Porém, é fundamental esclarecer que ao trazermos essa classificação, não temos como objetivo realizar um juízo de valor acerca dos pontos de vista acima, mas sim demonstrar que, os cineastas africanos da primeira geração, cada um à sua maneira, vão desenvolver obras que ambicionam a criação de uma consciência acerca da necessidade de descolonização das mentes, assim como da política e da economia. Assim, considerando o seu pioneirismo, os filmes de Sembène vão, com uma linguagem e uma estética própria, construir as bases de um novo e moderno imaginário sobre África (ARAÚJO, 2015), ao mesmo tempo em que influenciam e são influenciados pelo cinema revolucionário terceiro mundista.

### 2.3 O cinema e as tradições

Quando utilizamos os termos “tradição” e “modernidade”, conotações vagas surgem e, geralmente, a tradição está associada a “modos/comportamentos antigos” enquanto o moderno significa algo “novo” (HERNAES, 2016). Ou seja, atribuímos a esses termos pares de oposição e, a partir dessas imagens contrastantes, acabamos atribuindo valores a esses termos: enquanto a modernidade está carregada com algum suposto valor positivo, a tradição representa a sua negação, a sua nêmesis.

Nesse sentido, é importante ter em mente que a noção da modernidade como portadora de um valor positivo se relaciona com a utilização desse termo como elemento classificatório. Desta forma, o termo “modernidade” pode ser utilizado para descrever uma série de características estruturais, tais como a secularização, a industrialização, o capitalismo e a preponderância da racionalidade, como também servir-se dessas características para classificar as sociedades (MACAMO, 2014, p. 363-364). A utilização dessas características como elementos classificatórios derivam de uma concepção linear e progressista de História, cara ao século XIX, que elencou a sociedade europeia como um modelo civilizatório a ser seguido e alcançado. Nesse sentido,

[...] a ideologia da modernidade, ao construir uma percepção de tradição como um tipo de imagem espelhada negativa, sustenta sua própria reivindicação de superioridade e prerrogativa para exercer hegemonia. Dessa forma, a tradição torna-se parte da imagem própria da modernidade. (HERNAES, 2016, p. 1260)

Portanto, a imagem refletida dos outros, como o oposto da imagem própria de alguém, torna-se um elemento de estima civilizacional, nacional e pessoal (RUDOLPH; RUDOLPH *apud* HERNAES, 2016, p. 1260). Assim, a construção da imagem do continente africano

como incivilizado fomentou a imagem de uma Europa civilizada. Portanto, essa visão dicotômica entre modernidade e tradição converteu-se em uma linguagem de dominação, uma vez que a modernidade europeia é um projeto que implica em complexas relações de dependência que, por sua vez, atuam na criação de um modelo comportamental hegemônico. (OLIVEIRA, 2016)

Inseridos no contexto de descolonização da África, de modo geral, os cineastas africanos vão expressar, através das relações entre modernidade e tradição, as crises de identidade do sujeito pós-colonial oriundas da interação (social, política, econômica...) com a metrópole. Sem dúvida,

No período que sucedeu a colonização, houve uma inevitável convivência entre as heranças deixadas pelo colonialismo e à consciência nacional, ligada ao restabelecimento de tradições e costumes. Houve uma necessidade latente em reafirmar certos valores autóctones e estabelecer um contato mais vivo com as culturas locais. (OLIVEIRA, 2015, p. 38)

A noção de moderno está atrelada a práticas relacionadas ao colonialismo e, por sua vez, o tradicional se relaciona às práticas africanas que não foram, ao menos de forma radical, alteradas pela intervenção colonial (FERREIRA, 2018). Essa valorização do tradicional, do autêntico, se relaciona com a formação dos Estados-nação africanos à medida em que busca estabelecer uma comunidade imaginada que se distancie culturalmente das nações imperialistas e se aproxime de um passado essencialmente africano.

Para Boughedir (2007), ainda que com diferentes abordagens, os cineastas vão escolher o conflito entre o novo e o antigo como tema central de seus filmes. Desta forma, partindo do choque entre tradição e modernidade se estabelece, principalmente, quatro tipos de conflitos: cidade *versus* aldeia; mulher ocidentalizada em contraste com a que respeita às tradições; medicina moderna em oposição à tradicional; e a arte endógena em oposição a arte que se tornou produto e objeto de consumo.

Entretanto, apesar de compreendermos que o antagonismo entre tradição e modernidade, no contexto das independências, firmou-se como algo fundamental nas cinematografias africanas (GOMES, 2013), é importante ter em mente que as sociedades tradicionais não são monolíticas, ou seja, as tradições acompanham as mudanças de uma sociedade, podendo incorporar elementos exógenos a elas, por exemplo. Além disso, partimos da perspectiva de que a modernidade e a tradição coexistem em qualquer sociedade<sup>25</sup>, já que,

<sup>25</sup> Denominada de “revisão da modernização”, essa corrente de pensamento considera que: tradição e a modernidade coexistem em qualquer sociedade; imagens equivocadas das duas preparam o caminho para uma

tendo em vista principalmente as obras de Sembène, o fundamental é entender como o cineasta representa em seus filmes as complexidades oriundas dessa interação e não isolar “tradição” e “modernidade” em campos opostos.

### 3. A DESCOLONIZAÇÃO DA MENTE: uma análise de *Borom Sarret* (1963)

Tendo em vista que este estudo tem como objetivo central, a compreensão das ambiguidades e desafios enfrentados pela cinematografia africana da África Subsaariana Ocidental, empreendemos uma análise específica acerca do curta-metragem *Borom Sarret / O carroceiro* (1963).

Desta forma, considerando as especificidades de se trabalhar com uma fonte fílmica, essa análise propõe a construção de um diálogo entre três espaços de tempo: “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” (FERREIRA, 2018, p. 49)

Entendemos a necessidade de empreender esforços em prol de uma análise das fontes fílmicas que considere não apenas a história narrada pelo filme (roteiro), mas também as imagens e, conseqüentemente, os elementos próprios da linguagem cinematográfica. Dito isto, compartilhamos a perspectiva de que “o cinema não ‘reflete’ nem registra a realidade. Ao contrário, ele constrói e ‘re-apresenta’ a realidade a partir de códigos, convenções, mitos e ideologias, num espaço contraditório e de contestações estratégicas” (NASCIMENTO, 2015, p. 70).

Assim, neste capítulo será realizada uma análise do curta-metragem acima citado, buscando compreender de que forma Sembène representou a sociedade senegalesa recém-independente e os desafios da construção de uma nova imagem sobre o continente e o sujeito africano. Para isso, este capítulo será dividido em duas seções: na primeira realizaremos uma descrição do filme, visando a identificar os pontos centrais da narrativa e, buscando um melhor entendimento visual da obra utilizaremos fotogramas do curta-metragem. Na segunda seção, os elementos identificados na primeira seção serão relacionados com o contexto social e cultural daquele período. Desta forma, nesta segunda parte, questões técnicas e estéticas próprias da linguagem cinematográfica serão abordadas.

#### 3.1 *Borom Sarret* (1963)

Lançado em 1963, *Borom Sarret* é considerado, por muitos, o primeiro filme africano. Em entrevista para Leonardo Luiz Ferreira (2015), Diawara discorre que, apesar de existirem filmes africanos anteriores, *Borom Sarret* foi o primeiro a tratar a identidade africana como

objeto de estudo, com isso, sua historicidade reside na busca de uma linguagem de autodeterminação.

*Borom Sarret* conta a história de um carroceiro que vive da realização de pequenos transportes. É a partir do cotidiano de trabalho do personagem que Sembène nos “re-apresenta” África, ou seja, é através das idas e vindas do carroceiro que conhecemos aspectos sociais da população senegalesa dos anos 1960. Ao percorrer um ambiente marcado pela segregação social e desigualdade, somos introduzidos a “tipos sociais” comuns do Senegal da época, como o trabalhador, o griô e o assimilado.

### **3.2 Descrição do filme**

Filmado com uma câmera soviética, *Borom Sarret* narra a história de um dia de trabalho de um carroceiro na área periférica de Dakar, capital do Senegal. O filme inicia estabelecendo que o protagonista é muçulmano. Isso acontece porque o filme começa com a imagem de uma mesquita e sons que, provavelmente, correspondem ao Azan, o chamado de oração dos muçulmanos, e corta para o protagonista ajoelhado orando. Essa cena é, particularmente, interessante pois os créditos do filme só são apresentados depois dela, uma vez que o dia de trabalho do protagonista, que é o meio pelo qual Sembène abordará a questão da segregação das cidades, só se inicia após a oração da alvorada.

Desta forma, a primeira informação que temos sobre o personagem do carroceiro é que ele é muçulmano. A partir dessa constatação inicial, cabe destacar que a religiosidade é uma questão recorrente da cinematografia senegalesa. No caso do Islã, isso se dá porque, assim como os demais cineastas africanos de sua geração, Sembène preocupava-se com aspectos relacionados ao cotidiano dos sujeitos africanos e, nesse caso, o Senegal é marcado pela influência islâmica. Como destaca Armes (2007), o Islã, assim como a cultura muçulmana são aspectos recorrentes nos filmes realizados ao norte e sul do Saara.

Fotograma 1: A mesquita



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène

Fotograma 2: Homem orando e a mulher trabalhando



Fotograma 3: Crédito de agradecimento



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

Fotograma 4: Apresentação do título



Durante a apresentação dos créditos há imagens do tráfego de carros e pessoas, É também nesse momento que, à vista das questões relacionadas ao financiamento cinematográfico na África Ocidental, Sembène agradece ao Ministro da Informação e às autoridades públicas pelo suporte.

Após os créditos, vemos o protagonista terminando sua oração, pedindo proteção para Alá, e se levantando para ir trabalhar. Frisamos que, enquanto o protagonista ora e se prepara para ir trabalhar, sua esposa está no fundo da cena, já trabalhando. Antes de sair de casa, a esposa do protagonista evidencia sua fé de que a situação vai melhorar e que eles conseguirão ter o que comer.

Então, depois de receber uma quantia de dinheiro da sua esposa, o carroceiro sai para trabalhar e começa a realizar o transporte de pessoas, atuando como uma espécie de transporte alternativo, contudo, os passageiros, ao chegarem ao seu destino, um mercado ao ar livre, não pagam pelo transporte. Nessa parte, uma das pessoas o agradece com um aperto de mão, o que o leva a refletir sobre como alimentará sua família e o seu cavalo.

Fotograma 5: Carroceiro começa a trabalhar



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

No mercado, o carroceiro para em um local que parece ser seu ponto habitual de trabalho e espera alguém contratar os seus serviços. Nesse ínterim, um homem deficiente pede ajuda e é ignorado pelo carroceiro. Logo em seguida, depois de transportar pessoas e objetos, como blocos de construção, ele é abordado por um homem que procura alguém para levar sua esposa até a maternidade. Durante esse trajeto, ao invés de apoiar a cabeça no ombro do marido, a mulher grávida apoia a cabeça no ombro do carroceiro, o que o deixa desconfortável, embora ele não faça nada para mudar a situação. Depois de deixar o casal na maternidade, ele pára para descansar e, enquanto come algo, começa a pensar sobre a própria condição de vida.

Fotograma 6: Homem pede ajuda ao carroceiro



Fotograma 7: Mulher com a cabeça encostada no ombro do carroceiro



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

Enquanto descansa, o carroceiro é atraído pela figura do griô, que está rodeado por um grupo de pessoas que parece se divertir. Recorrendo à ancestralidade, o griô anima o

protagonista e, depois de extrair alguns sorrisos, vai embora levando o dinheiro do mesmo. Após essa cena, um homem se aproxima com um bebê morto e pede para o carroceiro levá-lo ao cemitério. Ao chegar lá, o homem é impedido de enterrar o corpo, devido à falta de documentação. Então, o protagonista vai embora deixando o cadáver aos pés do homem.

#### Sequência 1: O griô e o carroceiro



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

#### Sequência 2: o carroceiro e o corpo



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

Após esse episódio, o carroceiro é abordado por um homem de terno que quer ir à parte central da cidade. Ao receber tal oferta, o protagonista hesita, pois a circulação de animais naquela parte da cidade é proibida, contudo, acaba aceitando a proposta. Enquanto o carroceiro faz o percurso, a paisagem começa a mudar, as construções humildes e chão de terra batido desaparecem e surge uma cidade arborizada, com prédios e ruas pavimentadas.

### Sequência 3: A abordagem



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène

No centro da cidade, o carroceiro é parado por um policial, que o trata de forma truculenta. A autoridade manda o protagonista descer da carroça e pergunta se ele tem autorização para transitar naquele espaço. Ao mostrar seus documentos, o carroceiro deixa cair uma medalha - o que pode sinalizar que o protagonista participou de conflitos armados, mas essa questão não fica clara na narrativa - e, pisando na medalha, impedindo assim que o protagonista a reaveja, o policial manda-lhe ir embora. É neste momento que acontece o único *close up* do filme, mostrando a expressão do carroceiro diante da situação de opressão.

### Sequência 4: O contato com a modernidade



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

Enquanto o protagonista é multado e tem a sua carroça apreendida, o homem de terno vai embora sem pagar pelo serviço ou lhe prestar ajuda. Com isso, o filme finda com o personagem voltando ao seu vilarejo refletindo sobre os motivos, mais especificamente, “quem” o levou a perder a sua forma de sustento. Ao chegar em casa e informar a sua esposa de que teve a carroça apreendida, a mulher lhe entrega o bebê que carregava nas costas. Assim, após dizer para a criança que conseguiria o que comer, ela sai de casa com outras duas crianças, cena que encerra o filme.

### 3.3 Uma produção em seu tempo

Considerado o precursor do cinema africano, *Borom Sarret* foi um dos primeiros filmes a tratar a identidade africana em tela. Inserido no contexto das independências dos Estados africanos, esse filme conecta-se diretamente com discussões relacionadas à estruturação de um Estado-nação senegalês e, mais especificamente, sobre a desigualdade

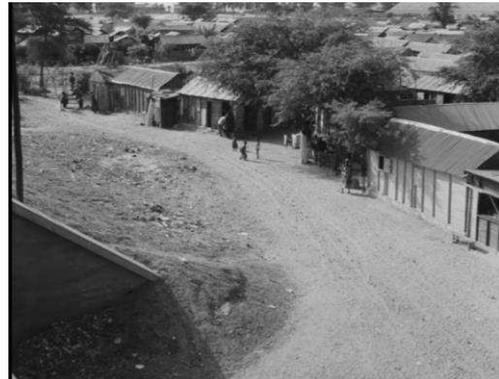
Assim, levando em conta a tendência política (ou sociopolítica) das obras de Sembène, *Borom Sarret* vai representar a realidade a partir de questões sociais, econômicas e políticas. “O choque entre a tradição e modernidade é explicada pela tensão entre classes sociais com interesses antagônicos, as forças nacionais e estrangeiras, as escolhas econômicas, a dependência e a independência, e entre a luta para mudar autoridades e instituições” (BOUGHEDIR, 2007, p. 42).

Porém, não podemos restringir o cinema africano apenas ao campo do conteúdo, excluindo a forma, uma vez que, além de estarem intrinsecamente conectadas, o cinema africano emerge em um momento em que novas formas narrativas e de produção se estabelecem. Nesse sentido, as fontes estéticas do cinema africano são múltiplas e refletem tanto as experiências de cada cineasta quanto as tendências cinematográficas de sua época. Assim, é interessante perceber a forma como essa tendência política se relaciona à tradição cinematográfica soviética, o neorealismo italiano e o Terceiro cinema latino-americano. Nesse sentido, em função da educação cinematográfica soviética de Sembène, *Borom Sarret* é marcado pela tradição da cinematografia realista socialista. Devido sua aproximação com a ideologia marxista-leninista, no curta-metragem, assim como nas narrativas soviéticas, as forças sociais são as causas propulsoras da narrativa e as personagens são aquelas que têm sua vida afetada por essas questões. Desta forma, a psique e a individualidade dos personagens tendem a ser neutralizadas, tendo em vista a luta coletiva - não há herói individual. Partindo

dessa perspectiva, o personagem do carroceiro representa uma coletividade que é afetada pelas questões sociais presentes na obra.

A óptica da obra de Sembène como realista socialista é tecida, fundamentalmente, a partir do viés de que, assim como os filmes soviéticos, contém uma concepção de mundo binário. É inegável que em *Borom Sarret* a composição entre as cenas favorece uma perspectiva dicotômica. Isso fica claro logo de início quando, nos créditos, imagens de vias com estruturas contrastantes são exibidas; nesse sentido, as tomadas que mostram onde o carroceiro mora contrastam diretamente com as tomadas que apresentam o centro da cidade.

#### Sequência 5: Comparação entre as locações



Fonte: Filme *Borom Sarret* (1963), dirigido por Ousmane Sembène.

De forma evidente, a música é um elemento central na composição desses cenários, pois Sembène utiliza os diferentes estilos musicais como um meio de enfatizar as oposições presentes em suas tramas (RIESCO, 2012). Assim, observamos que, ao mudar o local em que o curta se passa, a trilha sonora também é modificada. A música de fundo passa do som produzido por um *xalam*, instrumento local, para música clássica europeia.

Todavia, no nosso entendimento, para além da separação da narrativa em pólos opostos, a questão central são as complexidades que a interação desses pólos

(tradicional/moderno, colonial/anticolonial, classe trabalhadora - burguesia) propiciam. Assim, os planos panorâmicos funcionam para ajudar a estabelecer a interação dos personagens com os diferentes cenários geográficos e sociais.

Além da tradição cinematográfica soviética, uma das principais referências cinematográficas da primeira geração de realizadores africanos foi o neorrealismo italiano. O neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico que buscou exorcizar os traumas decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Criado no pós-guerra, esse movimento cinematográfico se caracteriza por tratar a vida de “pessoas comuns”, diante de uma Itália marcada pelas consequências do fascismo e da guerra.

O movimento neorrealista italiano influenciou diretamente os cinemas nacionais que emergiram nos anos 1960, pois esse movimento foi “a primeira afirmação de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e progressista, na época em que o imperialismo hollywoodiano [...] estendia sua dominação sobre o conjunto do mundo dito livre” (HENNEBELLE, 1978, p. 65).

A partir da classificação realizada por Raymond Borde e André Bouissy (1959), Guy Hennebelle (1978) destaca que o neorrealismo italiano se diferenciou do cinema hollywoodiano pela: 1) utilização frequente de planos de conjunto e médios e um enquadramento que se assemelha ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, só registra; 2) a recusa dos efeitos visuais, caros ao cinema mudo; 3) uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário; 4) uma montagem sem efeitos particulares; 5) a filmagem em cenários reais; 6) uma certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso frequente à improvisação; 7) a utilização de atores eventualmente não-profissionais; 8) a simplicidade dos diálogos; 9) a filmagem de cenas sem gravação, sendo a sincronização realizada posteriormente; 10) Utilização de baixos orçamentos.

Com isso em perspectiva, os realizadores africanos, dentre os quais podemos citar Ousmane Sembène e Souleymane Cissé, vão se aproximar do movimento italiano devido aos aspectos políticos e sociais retratados nos filmes (THACKWAY, 2003 *apud* GOMES, 2013), já que o neorrealismo “[...] confirma, se necessidade há, de que a arte e a vida mantêm relações dialéticas. Mostra que uma cultura nacional tira sua força, sua seiva, das raízes que ela possui na realidade social.” (HENNEBELLE, 1978, p. 66). Desta forma, vale mencionar que questões relacionadas a *mise-en scene* sembenina podem ser relacionadas com o neorrealismo italiano, uma vez que essa vertente cinematográfica é marcada pela utilização de locações reais e uma direção de fotografia próxima de uma linguagem documental.

Entretanto, como destaca Genova (2013), embora cineastas da África Ocidental tenham enxergado similitudes entre a União Soviética nos anos subsequentes à revolução de 1917 e os países recém-independentes da África Ocidental, como a pluralidade linguística, as taxas de analfabetismo e a concentração da população nas áreas rurais, a produção cinematográfica soviética [assim como a neorrealista], não emergiu após décadas de domínio imperialista, como é o caso da África Ocidental. Desta forma, ao ser questionado, em uma entrevista acerca da sua experiência na URSS, Sembène fala que

Cada país tem seus métodos e todo sistema de educação tenta perpetuar o que representa. [Sobre o ensino soviético] Seu ensino é socialista ou comunista, assim como o ensino na América está ligado ao establishment. Você pode pegar ou largar. E como eu era ignorante, eu estava compelido a tomar o que me foi dado, e mais tarde eu usei como pensei que deveria. (PERRY; MCGILLIGAN, 1973, p. 40, tradução nossa)<sup>26</sup>

Nesse sentido, é possível compreender os traços do realismo socialista nas obras de Sembène, principalmente no início da sua carreira como cineasta. No entanto, nas palavras do próprio cineasta:

Eu considero o cinema principalmente como um instrumento político de ação. Eu defendo, como eu sempre disse, o marxismo-leninismo. Sou a favor do socialismo científico. Entretanto, como eu sempre continuo a especificar, eu não sou do “realismo socialista”, nem sou por um “cinema de sinais” com slogans e demonstrações. Para mim, cinema revolucionário é outra coisa. Mesmo assim eu não sou ingênuo a ponto de acreditar que eu poderia mudar a realidade senegalesa com apenas um filme. Por outro lado, se nós conseguíssemos juntar um grupo de cineastas, no qual todos fizessem um cinema dirigido na mesma direção, acredito que assim podíamos influenciar um pouco os destinos do nosso país. (ANNAS; BUSCH, 2008, p. 12 *apud* LIMA JUNIOR, 2016, p. 118)

Ou seja, para o cineasta, o cinema revolucionário não estava no caráter didático ou de valorização do proletariado, mas sim no seu potencial de cativar as pessoas à ação. Apesar do cabedal soviético e de aproximações com o movimento italiano, Sembène, assim como outros cineastas de sua geração, articulou um discurso cinematográfico próprio, uma vez que o objetivo de cativar as pessoas à ação só seria possível se o filme atingisse seu público-alvo na África Ocidental.

Desta forma, apesar de levarmos em consideração a influência euroasiática, o cinema realizado por Sembène tem como referencial central o continente africano, ou seja, ao se

---

<sup>26</sup> Do original: “Every country has its methods and every system of education tries to perpetuate what it represents. Their teaching is socialista or communist just as teaching in America is linked to the establishment. You can take it or leave it. And since I was ignorant, I was forced to take what was given to me, and afterwards I udes it as I thought I should.” (PERRY; MCGILLIGAN, 1973, p. 40)

pensar a obra do cineasta deve-se pensar em África e a partir de África. Assim, apesar de diferentes perspectivas sobre a estética sembeniana, diversos autores convergem no entendimento da tradição oral africana nos filmes do cineasta. Desta forma, *Borom Sarret* e a subsequente cinematografia de Sembène “é também produto das experiências cinematográficas específicas existentes na África Ocidental, incluindo a política cinematográfica colonialista e anticolonial formulada nos últimos anos do domínio francês na região” (GENOVA, 2013, p. 114, tradução nossa)<sup>27</sup>.

No que tange ao contexto de produção do filme, é fundamental ter em mente que *Borom Sarret*, uma obra com uma tendência política crítica acerca do antigo sistema colonial, da burguesia africana e das condições sociais da população trabalhadora, foi financiada pela França, a antiga metrópole. Sobre esse aspecto, Lima Júnior (2014) destaca que o financiamento francês só foi possível porque, apesar de tecer críticas à sociedade senegalesa da época, o filme não fazia menção direta à França. Além disso, na época, Sembène já era um escritor reconhecido, o que pode ter ajudado na captação de recursos para o filme.

No entanto, é importante ponderar o impacto desses aspectos, haja vista o teor das obras literárias de Sembène e os seus antigos laços com o PCF. De início, Sembène não recebeu financiamento do Ministério da Cooperação, mas sim o apoio de Paulin Vieyra e André Zwobada, editor chefe da *Actualités Françaises*, para a realização de *Borom Sarret* (1963), *L'Empire Songhay* (1963) e *Niaye* (1964). Porém, como destaca Shaka (1994), em razão da dificuldade de encontrar fundos para a realização de um filme, ofertas de pagamento de custos de uma produção ou fornecimento de recursos para projetos em andamento pela Cooperação foram muitas vezes oferecidos em troca dos direitos de distribuição da obra - o que foi, por exemplo, o caso de *Borom Sarret* e *La noire de...*

Nesse sentido, fica claro como a França utilizou, durante o século XX, políticas de assistência financeira e técnica às produções culturais nas suas ex-colônias com o intuito de conservar sua relevância em um mundo em plena guerra fria, uma vez que exercer influência no continente africano deu à França prerrogativa de potência mundial. Isto posto, dentro de certos limites, a França vai financiar filmes claramente anticoloniais e críticos às realidades que se estabeleceram nos anos após a independência, como é o caso de *Borom Sarret*.

Em seu primeiro trabalho como cineasta, por meio de uma linguagem cinematográfica que se propõe verossímil, Sembène se utiliza da figura do carroceiro para expor as estruturas

---

<sup>27</sup> Do original: “[...] is also the product of the specific motion picture experiences extant in West Africa, including the colonialist and anticolonial film politics formulated in the last years of French rule in the region.” (GENOVA, 2013, p. 114)

sociais que produziram as situações que o protagonista enfrenta (GENOVA, 2013). Além disso, por ser uma trama que simula o tempo e o espaço no qual foi produzido, *Borom Sarret* acaba por condensar aspectos relacionados ao cotidiano de uma parte da população, ao mesmo tempo em que tenta demonstrar como o sistema condiciona os indivíduos a essa desigualdade.

Dito isto, é interessante notar a dessensibilização do protagonista de *Borom Sarret* frente aos acontecimentos ao seu redor, o que é evidenciado na cena em que o carroceiro ignora um homem deficiente que se aproxima pedindo ajuda e ao deixar o cadáver do bebê no chão, aos pés do homem. Em outros termos, Sembène utiliza a insensibilidade do personagem para sensibilizar o público.

Em *Borom Sarret* não há final feliz, o trabalho não é recompensado. Mas, compreendemos que, ao construir sua narrativa a partir de causalidades cotidianas, Sembène não descarta a esperança de que aquela situação possa ser transformada.

### 3.4 Aspectos da narrativa

#### 3.4.1 Língua

Como observado por diversos autores, uma das questões centrais do cinema africano do período pós-independência é: qual será a língua utilizada? Isso ocorre porque apesar de países do norte da África possuírem o árabe como língua dominante e alguns países do sul do Saara falarem, majoritariamente, o wolof, o twi ou o suaíli, em muitos outros não há uma uniformidade linguística (BOUGHEDIR, 2007). Tendo em vista essa pluralidade linguística, os cineastas africanos encontram-se no cerne de um dilema: utilizar as línguas das antigas metrópoles como línguas unificadoras, com o risco de serem apontados como imperialistas, ou utilizar línguas locais, com a possibilidade de serem acusados de particularistas ou de defender a hierarquização de certos grupos étnicos a partir da língua.

No que tange a obra de Sembène e seus dilemas, é importante mencionar que, no Senegal, há a predominância do wolof, língua falada por 80% da população do país<sup>28</sup>. Porém, apesar desta língua ser compreendida por grande parte da população, a língua oficial é o francês, pois, devido ao processo de assimilação, houve a formatação de uma hierarquia social

---

<sup>28</sup> Dado contido em Gomes (2013) e Souza (2019). Mas, vale destacar que, em entrevista, Sembène afirmou que aproximadamente 90% dos senegaleses não eram alfabetizados (BUSH; ANNAS, 2008, p. 28 *apud* GOMES, 2013, p. 57)

que tem na obtenção/assimilação da cultura europeia um fator de segregação/diferenciação dos sujeitos. Portanto, como destacado por Araújo (2015, p.54), para além da concepção da língua francesa como meio de dominação colonial, o francês configura-se também como a língua da elite, enquanto o wolof é a língua do povo.

Desta forma, a questão da língua configura-se como uma questão central na filmografia sembeniana. Em entrevista, concedida em 1989, o entrevistador comenta que, em *Borom Sarret*, a língua francesa foi sobreposta ou dublada em wolof, sem que houvesse sincronização entre gesto e movimento. E que essa questão deu a impressão de que a língua francesa foi deliberadamente colocada no filme, da mesma maneira como foi imposta ao povo senegalês. (OWOO, 2008, p.28). A respeito Sembène respondeu:

Bem, eu comecei com esse pensamento. O que eu fiz foi exibir *Borom Sarret* e outros de meus filmes para os camponeses de Burkina Faso e de vários outros lugares. Minha atitude então era que não havia nada de errado com a língua francesa nos filmes, porque a língua francesa é um fato da nossa realidade. Mas, por outro lado, os camponeses foram muito rápidos em me dizer que eu havia me alienado porque eles teriam preferido o filme em sua própria língua, sem o francês. (OWOO, 2008, p. 28-29, tradução nossa)<sup>29</sup>

Essa situação ajuda a exemplificar e a entender a língua como um dos elementos caracterizadores de pertencimento a um grupo e/ou nação. Deste modo, como abordado por Oliveira (2015, p.20-21) quando a língua do colonizador se torna oficial nas colônias africanas, o sujeito passa a ter que organizar seus pensamentos na língua da metrópole, o que afetou diretamente a identidade do sujeito colonizado, uma vez que o indivíduo se torna um “estranho” dentro do seu próprio país, precisando absorver a cultura e os valores estrangeiros implícitos na linguagem.

Essa relação está presente em *Borom Sarret*. Após o carroceiro ser multado e ter sua carroça apreendida pela polícia, o personagem afirma: “eles sabem ler, eles sabem como mentir”. Essa frase sinaliza a hierarquização de uma sociedade entre os letrados e iletrados e o fato de que o processo de assimilação agiu como elemento de diferenciação entre os grupos sociais. Assim, a partir desses fatores é importante ter em mente que o processo de assimilação dividiu a sociedade entre “civilizados, assimilados e indígenas”.

---

<sup>29</sup> Do original: “Well I started out from the same thought. What I did was to take *Borom Sarret* and another of my films to the peasants at home in Burkina Faso and various places to show them. My attitude then was that there was nothing wrong with imposing the French language on the films, because the French language is a fact of life. But on the other hand the peasants were quick to point out to me that I was the one who was alienated because they would have preferred the film in their own language without the French.” (OWOO, 2008, p. 28-29)

[...] [os] “civilizados”, gozavam de igualdade de direitos políticos com os da metrópole européia. Por sua vez, os “assimilados”, na maioria das vezes contavam com representações no conselho-geral, também chamado de conselho do governador; tinham um representante parlamentar na Assembléia Nacional[...]. (HERNANDEZ, 2008, p. 104)

Na teoria, as pessoas que viviam regidas pelo Estatuto do Indigenato, poderiam ascender a “assimilados”, todavia, tomando como exemplo o império português, era necessário, entre outras condições, saber ler e escrever na língua metropolitana, ter bom comportamento atestado pela autoridade administrativa local e diferenciar-se dos costumes usuais da sua raça (MARQUES, 1986, p.525 *apud* HERNANDEZ, 2008, p.105).

O investimento da metrópole no ensino da língua francesa no Senegal, isto é, o investimento do império francês no sistema de assimilação não alcançou boa parte da população senegalesa que permaneceu marginalizada do acesso a essa formação e, conseqüentemente, a bens e serviços sociais. Ou seja, nesse cenário, “não dominar a língua do colonizador exclui o colonizado da prática social” (OLIVEIRA, 2015, p. 74)

Desde a sua implementação, a escola colonial impôs o uso do francês nas diversas esferas da sociedade. Evidentemente, a estrutura do ensino da língua francesa foi se desenvolvendo conforme o passar do tempo, e em 1960, ano da independência do Senegal, o ensino do idioma continuou sendo desenvolvido no território, pois a língua francesa tornou-se oficial no país independente. O francês se estruturou no território tornando-se a língua da cultura, do desenvolvimento e da ascensão social da população. (OLIVEIRA, 2015, p.54)

Como elucidado por Appiah (1997, p. 21), essa situação linguística é “[...] de imenso peso, para os cidadãos dos Estados africanos em geral, que suas elites dominantes sejam orientadas e, em muitos casos, constituídas por intelectuais eurófonos”. Desta forma, é importante salientar que as elites africanas “afrancesadas” não só conheciam a literatura metropolitana como transformaram o domínio linguístico como uma ferramenta de distinção social.

Apesar disso, é importante pontuar que o processo de assimilação da língua da metrópole nas colônias também enfrentou resistência, uma vez que, como destaca Oliveira (2015) apesar da obrigatoriedade da língua francesa, as línguas nacionais foram preservadas no âmbito familiar e comunitário.

Quanto aos filmes, legendá-los, com a finalidade de torná-los mais acessíveis, não se configura como a melhor solução em razão das taxas de analfabetismo. Portanto, Ferid Boughedir (2007) aponta que, visando à maior compreensão do público que se almeja atingir

enquanto se espera os meios econômicos para o desenvolvimento da dublagem em África, a instalação de projetores de duas cabeças, isto é, projetores que aceitam a troca das bandas sonora, consistiria em um avanço nessa questão. Nesse sentido, uma outra solução seria a exploração de “uma linguagem cinematográfica mais visual possível, em que as palavras não sejam inteiramente necessárias para a compreensão do enredo” (BOUGHEDIR, 2007, p. 41).

Essa dinâmica entre a língua da metrópole e a língua nativa é expressa também na narrativa do filme. Nesse sentido, no que tange a *Borom Sarret*, é possível compreender as questões que aproximam o cinema senbeniano do realismo socialista, uma vez que através da interação entre o letrado e o iletrado, de opostos, Sembène aborda a complexa realidade do dualismo linguístico senegalês e as interações oriundas dele, tecendo uma crítica à burguesia africana.

### 3.4.2 *Tradição e oralidade*

Sem dúvida, Ousmane Sembène encontrou na própria cultura elementos que permitissem a construção de uma narrativa que alcançasse efetivamente os espectadores senegaleses letrados e não-letrados. Como destaca Pfaff (1993), a tradição oral influenciou contundentemente os filmes do cineasta, uma vez que é através do griô que Sembène aborda uma multiplicidade de tópicos, muitos dos quais estão relacionados às suas próprias experiências de vida.

As civilizações africanas, sobretudo aquelas localizadas ao sul do Saara, eram em sua maioria civilizações da palavra falada, isso quer dizer que mesmo nas localidades em que existia a escrita, esta ocupava um papel secundário se comparada à oralidade (FERREIRA, 2018). Isto posto, é comum que pesquisadores utilizem a expressão “tradição oral” para se referir à cultura da oralidade africana.

Desta forma, “é como um atento e preocupado griô que Sembène interpreta questões sócio-históricas e culturais de sua comunidade” (PFAFF, 1993, p.14, tradução nossa)<sup>30</sup>. Em entrevista concedida a Pfaff, em 1978, o cineasta discorre que

Os cineastas africanos são como griôs, que são semelhantes ao menestrel medieval europeu: um homem que [...] é o historiador, o contador de histórias, a memória viva e a consciência do seu povo. O criador de filmes deve viver dentro de sua sociedade e dizer o que está errado dentro de sua sociedade. Por que o filmmaker tem essa função? Porque como muitos outros

<sup>30</sup> Do original: “It is as an attentive and concerned griot that Sembene intetprets the socio-historical and cultural heritage of his community.”(PFAFF, 1993, p.14)

artistas, ele é talvez mais sensível do que outras pessoas. Artistas conhecem a magia das palavras, sons e cores e usam esses elementos para ilustrar o que os outros pensam e sentem. O criador de filmes não deve viver isolado em uma torre de marfim; ele tem uma função social definida a cumprir. (PFAFF, 1993, p. 13-14, tradução nossa)<sup>31</sup>

Portanto, a oralidade e a figura do griô são elementos recorrentes na filmografia de Ousmane Sembène. Os griôs reúnem tradições em diversos níveis e representam os textos convencionados diante de uma audiência apropriada. Espécies de trovadores ou menestrelis, os griôs percorrem o país ou estão ligados a uma família, exercendo um status social especial. Os griôs são animadores públicos e não são necessariamente tradicionalistas, pois para aqueles a disciplina da verdade pode ser modificada, embelezada, já que o objetivo é entreter o público. (HAMPATÉ BÂ, 2010; VANSINA, 2010)

A figura do griô está presente em grande parte dos filmes de Sembène, porém de maneiras distintas. Em *Borom Sarret*, o cineasta contempla as tradições senegalesas anteriores à colonização e o fato de que, durante o processo de colonização, os griôs perderam relevância (SOUZA, 2019). Desta forma, na cena em que o griô leva o dinheiro do carroceiro, Sembène não está realizando uma crítica acerca da função social do griô, mas sim a um contexto de degradação social do qual o próprio carroceiro faz parte.

Através das câmeras, os cineastas vão reivindicar seu “direito de narrar”, por meio de uma práxis que pensa a descolonização da imagem e, conseqüentemente, da mente. Portanto, a história africana é recobrada a partir das narrativas fílmicas, ou seja, assim como o griô, o cinema africano emerge como um guardião da memória de uma população.

---

<sup>31</sup> Do original: “The African filmmaker is like the griot who is similar to the European medieval minstrel: a man of learning and common sense who is the historian, the raconteur, the living memory and the conscience of his people. The filmmaker must live within his society and say what goes wrong within his society. Why does the filmmaker have such a role? Because like many other artists, he is maybe more sensitive than other people. Artists know the magic of words, sounds, and colors and they use these elements to illustrate what others think and feel. The filmmaker must not live secluded in an ivory tower; he has a definite social function to fulfill.” (PFAFF, 1993, p. 13-14)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem do continente africano esteve, desde muito cedo, marcada por uma *exterioridade do olhar* (NASCIMENTO, 2013, p. 41), portanto, o sujeito africano era o objeto temático da obra e não o sujeito. Tendo isso em vista, a obra de Sembène se preocupa justamente com a descolonização da mente e do olhar, e, para tanto, o cineasta propôs dar voz aos indivíduos africanos, tornando-os agentes ativos das narrativas.

Em *Borom Sarret* (1963), Ousmane Sembène destaca, através do seu recorte geográfico (Senegal), que mesmo após os processos de independência, o continente africano continuou “assombrado” pela figura do colonizador, seja pelas heranças coloniais ou pela manutenção das relações de dominação-submissão características do colonialismo. Ademais, por meio da análise realizada acerca da diegese do filme e dos seus aspectos de produção, concluímos que é possível interpretar as obras de Sembène levando em consideração as vivências do cineasta e as tendências cinematográficas de seu tempo.

Com isso em vista, podem ser traçadas aproximações de *Borom Sarret*, assim como de outras obras de Sembène, com o realismo soviético, o neorealismo italiano e o Terceiro Cinema. Mas é através da realidade africana e de questões relacionadas à luta contra a colonialidade que Sembène orientou o seu cinema. Ou seja, a estética está a favor da narrativa, de modo que a construção de sentidos da trama é resultado do entrelace complementar de ambos.

Além disso, esse curta-metragem de aproximadamente vinte minutos, além de refletir o esforço de cineastas de todo o mundo para a construção de narrativas e estéticas distintas do modelo hollywoodiano, dialoga com questões como a desigualdade social e segregação racial ao mesmo tempo em que busca reaver o protagonismo ao sujeito africano.

Desta forma, os cinemas africanos, em conjunto com as demais formas de arte, principalmente, com a literatura, introduzem um discurso anti-hegemônico, viabilizando e apresentando uma nova forma de representar África e os sujeitos africanos. Assim, as obras analisadas afirmam-se como uma fonte preciosa para a elaboração de uma contra história, visto que, além de revelar aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, oferecem um panorama sobre as relações coloniais a partir de uma perspectiva própria ao continente africano.

Para mais, a partir da análise dos filmes, é possível compreender que a tradição e a modernidade constituem um elemento estruturante da narrativa, já que é a partir dos conflitos

gerados pelas diferentes formas de se viver a modernidade e a tradição que o enredo se desenvolve, permitindo certas caracterizações aos personagens e dando corpo à história narrada. Contudo, ao invés de apontar somente o contraste ou uma oposição simples entre esses dois termos, *Sembène* apresenta a complexa relação entre esse par, trazendo seus personagens como intérpretes de discursos e ações que integram o tradicional e o moderno.

## REFERÊNCIAS

### *Bibliografia geral*

AMARAL, Rita de Kassia Andrade. **Cinema como prática social: a representação de conflitos sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne**. Dissertação (mestrado em História) - Programa de Pós- Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2014.

APPIAH, Kwame A. A invenção da África. In:\_\_\_\_\_. **Na casa de meu pai**. A África na Filosofia da Cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Joel Zito. As Escolas do Cinema Africano? In: FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). **África, cinema – um olhar contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. O que é o cinema africano. In: FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). **África, cinema – um olhar contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2015.

ARMES, Roy. **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, Hampaté. A tradição viva. In: KI ZERBO (org). **História Geral da África, I: Metodologia e pré história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

BAMBA, Mohamed. Que modernidade para os cinemas africanos? IN: FORUMDOC. BH, 2009. **13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, cinema e vídeo**, 2009, Belo Horizonte. Catálogo do Evento-Festival. Belo Horizonte, 2009, p. 183-190.

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

BARRIVIEIRA, Giovanna de Neiva. **A POLÍTICA AFRICANA DA FRANÇA FRENTE OS DESAFIOS DO SÉCULO XXI**, 2019. 193f. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

BOAHEN, A. Adu. SURET-CANALE, Jean. A África ocidental. In: MAZURUI, Ali A. WONDJI, C. **História Geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

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

BRITO, Jordana Dias Duarte. **CULTURA E PODER: A DISSEMINAÇÃO DA FRANCOFONIA COMO MEIO DE FORTALECIMENTO DO *SOFT POWER* FRANCÊS**. Goiânia, 2020

CHAM, Mbye. **HISTÓRIA OFICIA, MEMÓRIA POPULAR: RECONFIGURAÇÃO DO PASSADO AFRICANO NOS FILMES DE OUSMANE SEMBÈNE**. Projeto História, São Paulo, n. 44, p. 295-303, jun. 2012

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

DIOP, Majhemout [et. al]. A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português. In: MAZURUI, Ali A. WONDJI, C. **História Geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. **Abordagens possíveis para os cinemas africanos - questões de visibilidade**. In: 41 CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2018, Joinville. INTERCOM 2018, 2018. v. 1.

FERREIRA, Ana Paula Mendes. **As representações da sociedade senegalesa pós-colonial na filmografia de Ousmane Sembène: uma análise do filme Xala (1974)**. 2018. Monografia (Licenciatura em História. Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2018.

FERREIRA, Leonardo Luiz. Entrevista com Manthia Diawara. In: \_\_\_\_\_. **África, cinema – um olhar contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. [1ª. ed. francesa: 1977; o texto em questão é de 1971].

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

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

GENOVA, James Eskridge. **Cinema and development in West Africa**. Indiana University Press. Indiana, 2013

GOMES, Vinicius Pinto. **As Histórias pelas lentes de Sembène: narrativas históricas e emancipação (anos 1970 - 1980)**, 2020. 148f Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

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

HAFFNER, Pierre. Sembène Ousmane in Kinshasa. In: BUCH, Annet. ANNAS, Max. **Ousmane Sembène interviews**. University Press of Mississippi, 2008.

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, 2008.

HERNAES, PER. O “tradicional” e o “moderno” na África Ocidental. In: ANYIDOHO, Kofi. LAUER, Helen (organizadores). **O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas**. Brasília: FUNAG, 2016.

HOUNTONDJI, Paulin J. **Conhecimento de África, conhecimento de Africanos**: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008, p 149-160.

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. **Descolonizando as mentes**: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960. 2014. Dissertação (mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

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

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

MACAMO, Elísio. Modernidade e tradição. In: SANSONE, Livio. FURTADO, Cláudio Alves, (org.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014.

MENESES, Maria Paula. **Desafios à descolonização epistêmica**: práticas, contextos e lutas além das fraturas abissais. v.10, n 3, p.1067-1097

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade**: o lado mais obscuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n.94, junho/2017.

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.

\_\_\_\_\_. **PODE O SUBALTERNO FILMAR?** A poética Política dos Filmes *La Noire De...* e *Solei Ô*. 2015. 152f. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2015.

NIANG, Sada. **An interview with Ousmane Sembene by Sada Niang**. *Contributions in Black Studies*. v.11, article 15, 1993.

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, Janaina. **Descolonizando as telas**: o FESPACO e os primeiros tempos no cinema africano. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade (Odeere)* – UESB. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro – Junho de 2016.

OLIVEIRA, Maria Zenun de Oliveira. **Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude do Fespaco**: maior festival de cinema africano. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. v. 5, n. 2, junho - dezembro de 2016.

OWOO, Kwate Nee. The language of real life: Interview with Ousmane Sembène. In: **Framework**: The Journal of Cinema and Media, Volume 49, Number 1, Spring 2008, p. 27-29 (Article)

PERRY, G. M.; MCGILIGAN, Patrick. **Ousmane Sembene: An Interview**. *Film Quarterly*, Vol. 26. n 3, 1973, p. 36-42.

PFUFF, Françoise. The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema. *Contributions in Black Studies*. Vol. 11, Article 3, 1993.

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.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI ZERBO (org). **História Geral da África, I: Metodologia e pré história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

SHAKA, Femi Okiremuete. **Colonial And Post-colonial African Cinema - A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices**. University of Warwick, 1994.

SOUZA, Natália Luiza de. **Narrando a nação: identidades nacionais culturais representadas nas narrativas negras de resistência nas obras de Ousmane Sembène**. Dissertação (mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

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

### ***Filmografia***

BOROM SARRET. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1963. 1 filme (19 min), sonoro, legenda, P&B, 16 mm.

CAMP DE THIAROYE. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor, 1987. 1 filme (147 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

LA NOIRE DE.... Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1966. 1 filmes (65 min), sonoro, legenda, P&B, 35 mm.

MANDABI. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Comptoir français du film, 1968. 1 filmes (90 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

NIAYE. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1964. 1 filme (35 min), sonoro, legenda, P&B, 35 mm.

XALA. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e SNCP, 1975. 1 filmes (123 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.