



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Rita de Kasia Andrade Amaral

**Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos  
Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne**

São Gonçalo

2014

Rita de Kasia Andrade Amaral

**Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sonia Wanderley

São Gonçalo

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHD

A485 Amaral, Rita de Kasia Andrade.

Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembène / Rita de Kasia Andrade Amaral. – 2014.  
162f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley.  
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Cinema – Senegal – Teses. 2. Conflito social - Senegal – Teses. 3. Sembène, Ousmam, 1923-2007 - Teses I. Wanderley, Sonia Maria de Almeida Ignatiuk. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 791.43(663)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Rita de Kasia Andrade Amaral

**Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 27 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley (orientadora)  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Monique Franco  
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

---

Prof. Dr. Eduardo Antonio Lucas Pargo  
Colégio Pedro II

São Gonçalo

2014

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais e irmã, sem eles seria impossível.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar eu agradeço a Deus pela oportunidade e a ajuda divina que me deu desde meus tempos de infância, possibilitando, em meio a tantas dificuldades, que eu fizesse esse trabalho.

Em segundo a minha família por me apoiar quando ninguém mais o queria fazer. Pelo apoio nos momentos de dúvidas e dor, e força nos momentos em que a fraqueza quis me paralisar.

Quero agradecer a todos meus amigos que com seus conselhos, incentivos e livramentos me fizeram acreditar nesse trabalho. Muito Obrigada!

Por fim aos meus professores, minha orientadora pelo conhecimento compartilhado.

## RESUMO

AMARAL, Rita de Kasia A. *Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembène*. 2014. 162f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2014.

Este projeto tem por finalidade o estudo das representações de conflitos sociais ocorridos na formação do Estado do Senegal nas obras cinematográficas de Ousmane Sembène, da década de 60 até início de 80. Nesse período o Estado estava sob o governo de Leopold Sédar Senghor cujo direcionamento político abrangia a concepção de *Socialismo Marxista-Leninista* e *Negritude*. A mudança da literatura ao cinema para Sembène ocorre com o objetivo de alcançar as massas que eram em sua maioria analfabetas. Por isso seus filmes são feitos em wolof e francês, esse último devido a exigências governamentais e interesse de maior amplitude receptiva. Ao estudarmos os conflitos sociais no Senegal do período da recente independência percebemos que as ideias-chave por trás dessa realidade são identidade nacional, solidariedade negra e pan-africanismo. Partimos da concepção que a identidade é uma *construção*<sup>1</sup> e o uso da raça como sua legitimação enfraquece sua força, pois supor uma solidariedade apenas pelo fato de ser negro diminuí seu poder legitimador.

Palavras-chave: África. Ousmane Sembène. Cinema e História. Identidade.

---

<sup>1</sup> Isso, por sua vez, não anula sua força que reside no fato do povo acreditar e aceitá-la como algo *real*.

## ABSTRACT

AMARAL, Rita de Kasia A. *Film as a social practice: The Representation of Senegal's social Conflicts in the films of Ousmane*. 2014. 162f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2014.

This project aims to study the representations of social conflicts occurred in the formation of the State of Senegal in the cinematographic works of Ousmane Sembène in the 60s until the beginning of the 80s. In this period the State was under the government of Leopold Sédar Senghor in which the politic direction covered the conception of *Marxist-Leninist socialism and Negritude*. The transition of the literature to the cinema for Sembène occurred for achieve the masses who were, in their most, illiterate. Therefore his films are made in Wolof and French, the latter due to the governments requirements and interest of greater amplitude receptive. When studying social conflict in Senegal's recent period of independence we see the key idea behind this reality are the national identity, black solidarity and pan-africanism. We start from the conception that the identity is a *construction* and the use of race as a legitimation weakens its strength, because assume a solidarity just for the fact of being black decreases its legitimating strength.

Key words: Africa. Ousmane Sembène. Cinema and History. Identity.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Escritor e cineasta, Ousmane Sembene.....	20
Figura 2 –	Título Original: It Happened One Night.....	34
Figura 3 –	Primeira sequência.....	36
Figura 4 –	Segunda sequência.....	36
Figura 5 –	Terceira sequência.....	36
Figura 6 –	Quarta sequência.....	37
Mapa 1 –	Mapa do Senegal.....	61
Figura 7 –	As missões cristãs e o islã, 1800-1860.....	70
Figura 8 –	Escola da vila Charlotte, Serra Leoa, cerca de 1885.....	71
Figura 9 –	O tráfico de escravos da África do Leste nos anos 1850, visto por sir Richard Burton.....	74
Figura 10 –	Harriet Tubman (extrema esquerda) que está com um grupo de escravos cuja fuga ela assistiu.....	75
Figura 11 –	Garvey estabeleceu o navio a vapor Linha Black Star em 1919.....	78
Figura 12 –	Primeira cena do filme Ceddo, de Ousmane Sembène (1976).....	104
Figura 13 –	Ceddo (1976), Ousmane Sembène.....	105
Figura 14 –	Ancião representando os ceddos no filme Ceddo de Ousmane Sembène.....	106
Figura 15 –	La Noite de... Ousmane Sembène, 1966.....	116
Figura 16 –	La Noite de... Ousmane Sembène, 1966.....	116
Figura 17 –	La Noire de...(1966). Ousmane Sembène.....	117
Figura 18 –	La Noire de...(1966). Ousmane Sembène.....	118

Figura 19 –	Exemplo de plano geral. La Noire de. Ousmane Sembène.....	118
Figura 20 –	Exemplo de Plano Americano. La Noire de... Ousmane Sembène.....	119
Figura 21 –	Exemplo de zoom-in e zoom-out no filme La Noire de... de Ousmane Sembène.....	120
Figura 22 –	Exemplo do plano close em La noire de... de Ousmane Sembène.....	121
Figura 23 –	La Noire de...Ousmane Sembène(1966).....	121
Figura 24 –	Cenas em que o olhar representa a visão de Diouana abrindo a porta do banheiro.....	122
Figura 25 –	Cena do suicídio de Diouna em La Noire de.... de Ousmane Sembène (1966).....	123
Figura 26 –	O charreteiro.....	127
Figura 27 –	Borom Sarret, 1963, Ousmane Sembène. Foto da Cidade de Dakar, Senegal.....	128
Figura 28 –	Borom Sarret, Sembène, 1963, Dakar-Senegal.....	128
Figura 29 –	Borom Sarret, Sembène, 1963, Dakar-Senegal.....	129
Figura 30 –	Borom Sarret, Sembène, 1963. Periferia de Dakar, personagem do charreteiro.....	129
Figura 31 –	Borom Sarret, Sembène, 1963. Periferia de Dakar.....	130
Figura 32 –	Borom Sarret, Sembène, 1963. Periferia de Dakar.....	130
Figura 33 –	A mensagem poética dos negros.....	147

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1</b>	<b>OUSMANE SEMBÈNE E SUAS CRIAÇÕES CINEMATOGRAFICAS: A ESTÉTICA A FAVOR DA HISTÓRIA.....</b>	<b>20</b>
1.1	<b>Quem foi Ousmane Sembène?.....</b>	<b>20</b>
1.2	<b>O cinema de Ousmane Sembène e a problemática nacional.....</b>	<b>24</b>
1.3	<b>O Cinema na Relação Tempo-Espaço.....</b>	<b>31</b>
1.4	<b>Principais características do cinema de Ousmane Sembène.....</b>	<b>40</b>
1.5	<b>Principais características do cinema de Ousmane Sembène.....</b>	<b>48</b>
<b>2</b>	<b>HISTÓRIA DO SENEGAL: APONTAMENTOS HISTÓRICOS DA INDEPENDÊNCIA SENEGALESA.....</b>	<b>61</b>
2.1	<b>As abordagens do Estudo da Dominação Europeia na África.....</b>	<b>61</b>
2.2	<b>Assimilação Cultural: Política da MetrÓpole Francesa na colônia senegalesa.....</b>	<b>65</b>
2.3	<b>A Diáspora Africana.....</b>	<b>73</b>
2.3.1	<u>Movimento Back-to-Africa.....</u>	<b>78</b>
2.3.2	<u>Pan-Africanismo.....</u>	<b>80</b>
2.4	<b>Segunda Guerra Mundial e a África.....</b>	<b>83</b>
2.5	<b>A Independência do Senegal.....</b>	<b>87</b>
<b>3</b>	<b>BLACK GIRL E CEDDO: ANÁLISE FÍLMICA E A INTELECTUALIDADE AFRICANA.....</b>	<b>94</b>
3.1	<b>A Narrativa dos Griôs Africanos.....</b>	<b>94</b>
3.2.	<b>Análise do filme Ceddo.....</b>	<b>99</b>

3.3	<b>Análise do filme La Noire De...</b> .....	114
3.4	<b>Ousmane Sembène e Frantz Fanon</b> .....	124
3.5	<b>Ousmane Sembène e Leopold Sédar Senghor</b> .....	136
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	146
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	156

## INTRODUÇÃO

A partir da análise da biografia de Ousmane Sembène buscamos mostrar como determinadas situações o levaram a optar pelo cinema como uma “arma política”, como ele mesmo afirma. A sua infância percorrida pelo ensino do Corão e da cultura francesa, como também a obrigatoriedade do serviço militar na 2ª Guerra Mundial. Após a década de 40, na França, iremos ver como o seu ativismo sindicalista o levou a uma aproximação com o marxismo.

Dessa forma esta pesquisa tem por finalidade o estudo de como certos conflitos sociais decorrentes da formação do Estado Senegalês estão sendo abordado nas obras cinematográficas de Ousmane Sembene, da década de 60 e 70, nos filmes *Ceddo*(1976) e *Black Girl*(1966). Nesse período o Estado estava sob o governo de Leopold Sedar Senghor cujo direcionamento político abrangia a concepção de *Socialismo Marxista-Leninista*<sup>2</sup> e *Negritude*<sup>3</sup>.

Apesar da influencia do filme experimental, Sembene segue mais a vertente de Donskoi, o realismo socialista. Tal movimento é uma linguagem estética adotada desde a década de 30 nos governos da antiga União Soviética, e seguida por outros países comunistas. A arte tinha como objetivo a conscientização das massas à ideologia revolucionária.

A mudança da literatura ao cinema para Sembène ocorre com o objetivo de alcançar as massas que eram em sua maioria analfabeta. Por isso seus filmes são feitos em wolof e Francês, esse ultimo devido a exigências governamentais e interesse de maior amplitude

---

<sup>2</sup> Marxismo-leninismo era a ideologia dominante do movimento comunista internacional após a ascensão de Joseph Stalin na União Soviética e, como tal, e a ideologia política e o movimento associado com a palavra "comunismo". A sociedade organizada através de um partido de vanguarda e de princípios marxista-leninistas procura expurgar qualquer coisa considerada burguesa ou a ela idealizada, também procura o ateísmo universal, mas em todos os estados do "socialismo real" era a liberdade de culto.

<sup>3</sup> A Negritude como movimento surgiu em Paris nos anos 30, por volta de 1934, sob a liderança de três estudantes negros oriundos de colônias francesas: Aime Cesaire da Martinica, Leon Damas da Guiana e Leopold Sedar Senghor do Senegal, que, enriquecidos pela herança recebida dos movimentos norte-americanos e caribenhos, conceberam o movimento que foi o ápice do grito negro da revolta contra a discriminação racial, a assimilação cultural e o colonialismo, que naquele momento histórico afetava os negros de todo o mundo. Benedita Damasceno define a criação do movimento como uma forma de recusa a pura assimilação da cultura europeia por parte de intelectuais negros africanos, antilhanos, e outros, em detrimento de sua própria identidade cultural, e como uma tentativa de retorno as tradições e valores primordiais da raça negra; era uma tentativa de corrigir as distorções observadas pelos intelectuais africanos e neo-africanos entre a cultura que lhes era imposta e a sua própria realidade circundante e impedir a desagregação de sua unidade cultural.

receptiva. Como ele mesmo afirma em uma entrevista publicada na revista The Guardian, em 2005:

Eu acho que cinema é necessário em toda a África, porque estamos atrasados no conhecimento de nossa própria história. Acho que nós precisamos criar uma cultura que é nossa. Acho que as imagens são muito fascinantes e muito importantes para esse fim. Mas agora, o cinema está apenas nas mãos de cineastas, porque a maioria dos nossos líderes tem medo de cinema. Os europeus são muito inteligentes no assunto - todas as noites colonizam nossas mentes, e estão impondo sobre nós o seu próprio modelo de sociedade e formas de fazê-lo. E muitos dos nossos homens se vestem com terno Inglês, com laços britânicos. Nossas primeiras-damas são chamadas as senhoras duty-free e eles usam apenas perfumes Europeus e apenas rótulos.<sup>4</sup>

Seu principal objetivo sempre foi expor os problemas sociais para a população africana, como uma “arma política” sob orientação marxista-leninista. Ele sabia que apenas um filme não mudaria a realidade senegalesa, mas acreditava em uma união de cineastas para lutar por isso. Seus filmes foram proibidos por Senghor, indo contra sua política de apoio entre Senegal e França, considerando-o como “lacaio da Europa” e denunciando essa nova burguesia africana.

Leopold Sedar Senghor, por sua vez, é um intelectual africano muito reconhecido na política internacional, e inclusive no meio literário com seus poemas. São as obras escritas por Leopold Senghor que nos ajudarão a compreender o contexto político em que surgem as obras cinematográficas de Sembene. Senghor, homem que começa a participar da Assembleia constituinte representando o Senegal e que mais tarde se torna o 1º presidente do país.

Quem é Senghor? Nasceu em Joal, no Senegal, em 1906. Seu pai era comerciante e vivia numa antiga feitoria portuguesa. Pertencia à etnia sereer, e Senghor significa senhor e Sedar “aquele que não pode humilhar”. Sua infância, vivida em Fimla, foi marcada pelos rituais animistas, que inclusive marca alguns de seus poemas. De 1913-1922 fez os seus estudos nas Missões Católicas de Joal e de Ngasobil e prosseguiu no Colégio de Dakar onde foi expulso um ano por indisciplina. No final dos seus estudos secundários em Dakar, viaja para Paris onde fez preparação para o curso de gramática e no decurso dessa formação que ele conhece o antilhano Aime Cesaire e o francês Georges Pompidou. Em 1935 conclui com sucesso o exame de agregação tornando-se o primeiro africano graduado a matricular-se nos seminários dos antropólogos franceses Marcel Maus e Paul Rivet, no Instituto de Etnologia de Paris.

---

<sup>4</sup> Bonnie Greer entrevista Ousmane Sembene: guardian.co.uk, Sunday 5 June 2005 09.04 BST. Disponível em: < <http://www.guardian.co.uk/film/2005/jun/05/features> >

Não negligenciando a historia colonial do Senegal, fator importante para a sua compreensão histórica, essa pesquisa opta por passar rapidamente pela discussão colonial e de diáspora, focando mais no contexto histórico das Guerras Mundiais. Isso ocorre, pois a temática nacionalista e a estruturação social no pos-independencia têm suas raízes nos acontecimentos deste período, como veremos a seguir.

Inicialmente abro um parêntese nessa cronologia para citar a entrada do Islamismo no Senegal, a partir do século XVIII, o que gera nos séculos seguintes um conflito social de conversão (islamismo) e manutenção da tradição (religiões animistas). A população camponesa em massa se convertia, sendo esse processo social representado no filme de Sembène chamado CEDDO. Dessa forma o Senegal, e todo o território conhecido como *senegâmbia*, passou a dialogar com duas forcas, o agressivo Islã e o efeito da industrialização na economia mundial. A conversão ao Islã é um ponto fundamental para se compreender a formação do Estado e seus conflitos sociais, que ocorria na mesma medida em que os príncipes que venciam as disputas pela aristocracia nos grupos étnicos dentro do território senegalês retornavam as praticas religiosas tradicionais<sup>5</sup>.

Dessa forma percebe-se que esta pesquisa precisa dialogar com contextos fundamentais que engloba a problemática das Guerras Mundiais, as consequentes independências na África, a aproximação com o socialismo, o discurso de valorização do negro e de sua historia e cultura, o pan-africanismo e a negritude. Como também a historia particular do Senegal e a política de assimilação cultural efetuada pela Franca durante o colonialismo, e a sua política de cooperação externa com a Europa quando independente, mesmo com a efetivação de alianças internas na África e ações políticas voltadas para exaltação de características de uma *alma negra*.

A 1º Guerra Mundial e o Tratado de Versalhes de junho de 1919 sucedem um desmoronamento e divisões territoriais. A Conferência de Paz de Versalhes traz a tona ideias de um autogoverno e de uma democracia representativa, pelo menos no discurso. Porem no além-mar essas práticas administrativas e jurídicas, unidas a valores e pretensões que desvalorizavam a capacidade da África politicamente, reforçavam a dependência africana com a Europa. Ao fim da 1º Guerra Mundial os combatentes africanos regressaram aos seus países de origem, mas passado algum tempo não viram, da parte da administração colonial, um reconhecimento da sua participação nesse conflito. Dessa forma surgem elevações sociais, greves, reivindicações de ordem econômica e social que abrangiam desde as privações e

---

<sup>5</sup> A derrota avassaladora de *almaami* Abdul-Kādiri Kaan, do Fouta-Toro, frente ao *damel* do Kayor (Cayor), Amari Ngone, em 1786, restabeleceu o poder da aristocracia neste Estado e no Waalo

exclusões próprias das práticas quotidianas até a não aplicação do decreto de autodeterminação dos povos como foi apresentada nos 14 pontos do presidente americano Woodrow Wilson. Além disso, os africanos que retornam da guerra percebem que o mundo ocidental não é tão civilizado quanto pregado nas colônias por seus representantes, tomam consciência da necessidade da posse dos seus próprios destinos e de traçar um rumo melhor para suas sociedades, segundo os seus padrões culturais. Suas reivindicações não chegavam a estar relacionadas com a independência, mas pediam melhores tratamentos dentro do sistema colonial.

O conceito de identidade trabalhada nesta pesquisa é a debatida por Kwame Appiah(1997). A inovação desse autor ao trabalhar com as identidades africanas está na sua afirmação que até os últimos anos do século XIX as ideias europeias não tinham afetado a maioria das culturas africanas. Considera que o primeiro grande impacto cultural da Europa foi no período posterior a Primeira Guerra Mundial. Somente agora, um século depois, segundo Appiah (1997), que começa a surgir uma identidade africana baseada em falsas pressuposições. Essas “falsas pressuposições” estariam presentes em todas as identidades pois são construções históricas. Histórias inventadas, biologias inventadas e afinidades culturais inventadas estariam presentes em todas as identidades. Dessa forma, esse pesquisador defende que fundamentar a identidade africana na ideia de “raça negra”, como foi feita nos discursos da Negritude e dos intelectuais da década de 60 até meados de 80, seria simplório e ingênuo. A solidariedade negra e o Pan-africanismo só funcionariam realmente se seus membros os vissem como algo natural, “real”, porém atualmente com o surgimento de novas identidades tem sido muito caro para alguns acreditarem que na realidade tal identidade não passa de algo “construído” frente a seriedade daqueles que a inventam ou a possuem.

Appiah nos mostra que o conceito de racialização na África só criou fronteiras arbitrárias e tensões, como em OUA, Sudão e Mauritânia. Assim a identidade deveria ser repensada levando em consideração os parâmetros ecológicos, políticos e econômicos. Além disso, é importante ressaltar que ser africano é uma das muitas formas de identidade que encontramos na África, como as étnicas e as religiosas, herdadas muitas delas da transição conflituosa do colonial para o pós-colonial. Ele conclui seu pensamento afirmando que essas muitas identidades rivais da África “faz o jogo, justamente, dos exploradores de cujos grilhões estamos tentando escapar” (p. 249). A fragmentação identitária na África ajuda na manutenção da estabilidade da sociedade contemporânea, pois cria barreiras para o desenvolvimento de movimentos que possam ameaçar o *status quo*. Sendo assim a concepção



racializada da própria identidade é um retrocesso que impede o surgimento de uniões políticas capazes de gerar uma real mudança social.

Stuart Hall (2007) nos mostra a emergência de uma “crise de identidade” na modernidade tardia, uma vez que as antigas e estáveis identidades estariam em declínio. O sujeito moderno não apresenta uma identidade fixa ou essencial, pois ela é formada e transformada continuamente. Além disso, não se trata de apenas uma identidade, mas de várias, as quais são, algumas vezes, contraditórias ou não resolvidas. Assim, essa concepção de identidade é provisória e perturbadora. Seguindo a argumentação de Hall pode-se dizer que a identidade torna-se um problema ainda mais relevante num contexto em que as identidades não mais se referem a grupos fechados, ou apenas identidades étnicas.

Uma sociedade que foi colonizada viveu o signo da ironia. Isso ocorre por que a sociedade passou a viver sob dois conjuntos de valores destoantes: o conjunto de valores da cultura colonizadora e o conjunto de valores da cultura colonizada. Para um membro da elite local a ironia consistiria que em relação aos outros colonizados ela exerceria uma “dominação” enquanto que em relação aos colonizadores ela estaria em uma posição inferior. Nessa justaposição de valores opostos e conflitantes, onde cada um questiona e relativiza o outro, surge a consciência aguda da Ironia, afirma Bhabha(1998). Por mais que essa pesquisa estude a formação da identidade em um processo pós-colonial é necessário ponderar sobre a formação da mesma no contexto colonial, que servira de base intelectual no pós-60. No momento da constituição da identidade na África poderíamos repensá-la sob a ótica do Hibridismo Cultural. Bhabha, seguindo a lógica de Fanon (1986), ira nos mostrar que existem três aspectos no processo de constituição da identidade no colonizado: primeiro seria a noção de *alteridade*, em que para existir o sujeito, ele precisa se exterioriza em direção ao outro, isso resulta naquilo que Fanon chama de “sonho de inversão”. O colonizado sonharia em ocupar o lugar do colonizador, enquanto esse de forma paranoica teme a perda de seu lugar.

Dessa forma o processo de colonização se dá pelo constante desejo de tomada de lugar do outro. Em segundo nesse espaço de alteridade surge o desejo ambíguo de vingança, provocando uma *cisão*. Ao mesmo tempo em que o colonizado sonha em ocupar o lugar do colonizador, ele não quer abrir mão de ocupar simultaneamente seu lugar de colonizado. O sabor da vingança do colonizado surge a partir do desejo de se ver como um colonizado ocupando agora o lugar de seu antigo carrasco, o colonizador; essa cisão e a ambiguidade que a constitui e ilustrada por Fanon na metáfora pele escura, máscara branca é resumida por Bhabha assim: “Não é o Eu colonizador nem o Outro colonizado, mas o espaço perturbador

entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do branco inscrito no corpo do negro”. (BHABHA, 1986, p. 45)

Dessa forma o hibridismo consistiria nessa relação em que a alteridade constituiria o branco e vice-versa. Em terceiro lugar, e o mais interessante na formação dessa teoria de Bhabha é que o processo de identificação se trata da *produção de uma imagem* e a tentativa de *transformar o sujeito nessa imagem*. Ou seja, o sofrimento e angústia da busca pela imagem advêm do fato de que por mais autêntica que possa parecer a imagem, ela nunca deixara de ser justamente aquilo: uma imagem; e uma imagem enquanto imagem, nunca é substantiva, a coisa em si.

Para concluir é importante ressaltar a relação entre o espaço social em que a identidade se produz, e seus consequentes conflitos sociais, com as redes de poder e o discurso. Foucault (2012) nos chama atenção para o fato de que o poder nem sempre se constitui como uma força negativa, de repressão, ao contrário, a elite burguesa induz, permeia e produz prazer, saber e discurso.

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz realidade, produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (FOUCAULT, 2012, p.172)

Foucault nos mostra que o poder não é detido por uma classe dominante alijando a participação dos dominados. Ao contrário, as relações de poder se dão no campo do enfrentamento. Isto implica que qualquer agrupamento humano vai estar sempre permeado por relações de poder, posto que a existência deste tipo de relação é coexistente a vida social. Dessa forma o Estado não é mais visto como o portador do poder, redimensionado para diversos setores sociais. É nessa perspectiva que podemos repensar a identidade africana e os filmes de Sembène, como um enfrentamento de estratégias e construções de poder entre o intelectual, político, os estamentos sociais, a arte, por exemplo. O poder não deve ser pensado como fundamentalmente emanado de um ponto (em geral, identificado com o Estado). Deve-se ter, pois, em mente, na procura de uma compreensão da dinâmica das relações de poder, a ideia de uma rede. Rede esta que permeia todo o corpo social, articulando e integrando os diferentes focos de poder que se apoiam uns nos outros. Para entender a interpretação dos conflitos sociais representados por Sembène e preciso dialogar com essa rede de poder que instaurou na África, em que nesta pesquisa estará limitada a relação entre o discurso

“oficial” do Estado na imagem de Leopold Sedar Senghor, na formação dessa burguesia negra assimilada e no papel dos intelectuais africanos. Essa rede de poder e afrontamento que ira modular toda a constituição híbrida da identidade. Ora, dentro desta perspectiva o poder so pode ser concebido como algo que existe em relação, envolvendo forcas que se chocam e se contrapõe. Deve-se frisar esta característica pois ela e absolutamente essencial a compreensão foucaultiana de poder.

Em relação à metodologia a utilização do cinema como fonte historiográfica aponta para o fim da imperialização dos documentos escritos. O seu uso requer uma abordagem metodológica diferente das demais fontes escritas, porem o seu processo de análise perpassa pelas mesmas preocupações da critica documental, indagações sobre origem, objetivos, autoria e datação. Alem dessas questões deve ser preservada a sua característica de linguagem especifica, exigindo do historiador um diálogo com outras disciplinas, como a linguística e a área de Comunicações Sociais, por exemplo. O uso metodológico do cinema requer que deve ser levado em consideração o sistema de produção que se originou e as finalidades políticas que o envolveu. Alem disso deve-se pensar no contexto histórico de sua produção, sua influencia, quem é o cineasta envolvido na sua elaboração, como também o autor e diretor do filme e qual ponto de vista político, social e/ou cultural busca defender ou criticar. Para isso precisara dialogar com as especificidades da fonte para sua completa compreensão. Com isso “pede que se leve em conta considerações sobre os ângulos da câmera, iluminação, composição do enquadramento, montagem e a maneira como cada um desses e outros elementos da linguagem visual motivam sutis (ate mesmo inconscientes) modelos de interpretação.[...]”(O’CONNOR, 1988). Por mais subjetivo que seja uma produção cinematográfica não existe neutralidade, como afirma Marc Ferro (2010), ou então uma inocência, seu estudo não deve apenas se relacionar com o objeto em si, mas também com o exterior com que se comunica.

Assim essa dissertação se estruturaliza em 3 capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “*Ousmane Sembène e suas criações cinematográficas: A estética a favor da história*” buscamos apresentar quem foi Ousmane Sembène, traçando uma breve biografia em que podemos perceber as influências que o escritor e cineasta recebe ao longo da vida e que ajudam a compor a sua visão de África e de marxismo. Em um segundo momento, após entender um pouco de seu percurso individual, propomos uma reflexão sobre Sembène e a problemática da nacionalidade no Senegal, e em África como um todo. Para isso iremos trabalhar com noções de “comunidades imaginadas” de Anderson (2008), “sujeitos

imaginados” (HALL, 2013) e “redes de poder” (Foucault, 2012). Assim perceberemos que ao traçar um sujeito negro-africano em seus filmes, Sembène tenta moldar uma identidade. Porém sabemos que identidade não pode ser vista de forma fixa, como propõe Sembène, por isso é importante ressaltar e visões como os “places de passage” defendido por Hall (2013). Como a identidade em seus filmes se refere a situações específicas vivenciadas pela África enquanto espaço, num terceiro momento a discussão entre cinema e tempo-espaço se faz fundamental. Buscando assim entender como as artes se relacionam com os movimentos temporais e espaciais específicos, influenciando certos discursos.

No capítulo 2, intitulado, “*História do Senegal: Apontamentos Históricos da Independência senegalesa*” o objetivo é mostrar os processos históricos sofridos pelo Senegal no contexto africano. Por que um capítulo voltado aos apontamentos históricos? Não existe uma discussão sobre identidade e conflitos sociais que não estejam inseridos nas transformações sócio-culturais e políticas sofridas, tanto pelo espaço quanto pelos sujeitos, no desenrolar dos acontecimentos históricos. Acreditamos que a dominação europeia na África, a política assimilacionista da França no Senegal, a diáspora africana, o movimento Back-to-Africa, o pan-africanismo, a Segunda Guerra Mundial e a própria independência do Senegal, influenciam na visão dos intelectuais, incluindo Sembène, sobre a resposta que a África e os sujeitos africanos precisam dar a essas conjunturas. O cinema de Sembène reflete essas etapas históricas e transmite uma reflexão decorrente das consequências desses processos sobre os africanos. Por isso que um capítulo dedicado a estudar os detalhes dessa História nos ajuda a entender o porquê dos intelectuais negros na década de 60 terem um discurso tão identitário e opositor a Europa.

Por fim, no terceiro capítulo, “*Black Girl e Ceddo : Análise fílmica e a Intelectualidade Africana*”, iremos apresentar as análises dos filmes citados no título e propor uma comparação entre Sembène e outros intelectuais contemporâneos a ele. Como os filmes de Sembène tem como característica a preocupação da manutenção dos griôs como figuras essências da tradição negro-africana, começaremos o capítulo discutindo quem é esse narrador e qual a sua importância. Compreendendo suas características estaremos juntamente entendendo os filmes de Sembène. Dessa forma partiremos para a análise de Ceddo. Nesse filme escolhemos uma análise voltada para a narrativa fílmica e assim traçar o discurso de Sembène. Para isso utilizamos a ideia de *espelho narrativo* de Ruth Lopes (2012) e a noção de personagens e contos de Vladimir Propp (2006). Apesar desse último ser estruturalista e ser contestado por literários mais atuais, a sua escolha nessa dissertação se deu pela aproximação da visão entre ele e Sembène, ambos ligados a uma estética russa. No filme

Black Girl a análise estará voltada principalmente para a câmera e os jogos de cor, interagindo com a narrativa fílmica. Após as análises iremos comparar Sembène e Fanon, mostrando pontos em comum entre ambos e Sembène com Senghor, para assim fazer um diálogo entre os demais intelectuais.

Tal debate jamais poderia ser finalizado em uma dissertação, não sendo esse o objetivo principal. Muito pelo contrário, o desejo aqui presente é de levantar pontos de discussão tanto na perspectiva de uma História da África, como também da relação entre História e uma nova concepção de fonte, como o cinema.

## 1 OUSMANE SEMBÈNE E SUAS CRIAÇÕES CINEMATOGRAFICAS: A ESTÉTICA A FAVOR DA HISTÓRIA

Eu sou o griô [...] Somos os recipientes de palavras, somos portadores dos segredos muitas vezes seculares. A arte da eloquência não é nenhum segredo para nós. Sem nós os nomes dos reis estariam fadados ao esquecimento, somos a memória da humanidade [...] (NIANE, 1982, p.11)

### 1.1 Quem foi Ousmane Sembène?

Figura 1 - Escritor e cineasta, Ousmane Sembene



Fonte: Seyllou / AF

Ousmane Sembène nasceu em 1 de janeiro de 1923 em Ziguinchor, Casamance, Senegal, e morreu em 09 junho de 2007 em Dakar, Senegal. Foi diretor, escritor, roteirista e ator. Seus pais são da etnia Lebous e se mudaram de Cabo Verde para Casamance. Aos 7 anos de idade ele frequentou a escola do Corão e a escola francesa, aprendendo o francês e árabe, porém sua língua oficial é o Wolof, dialeto que utilizou em algumas partes de seus filmes.

Em 1942 ele foi convocado para integrar o exército francês, “tirailleurs sénégalais”<sup>6</sup>. Em 1946 ele fugiu para a França, desembarcando em Marselha, onde viveu fazendo trabalhos

---

<sup>6</sup> Tropas do Exército da África Ocidental no período colonial que lutaram pela França durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial e em revoltas de insurgência colonial. Foram criados em 1857, e até 1905 teria sido

temporários. Juntou-se ao CGT<sup>7</sup> e ao Partido Comunista Francês<sup>8</sup>, fazendo campanha contra a guerra na Indochina e a independência da Argélia. A sua entrada ao cenário político ocorreu através do convite do líder sindical Victor Gagnère ("papa Gagnere", como Sembène se referia a ele) a se inscrever na CGT, o maior e mais poderoso sindicato de trabalhadores de esquerda no pós-guerra na França. Sembène participava de seminários e workshops sobre o marxismo, aderindo ao Partido Comunista Francês em 1950 e o MOURAP (Movimento contra o racismo, o anti-semitismo e paz), em 1951, uma organização política nascida do movimento de resistência durante a Segunda Guerra Mundial.

Em 1956 Sembène publicou seu primeiro romance, *Le Docker noir*<sup>9</sup>, em que narra suas experiências que mais tarde virá a ser seu primeiro filme *Black Girl (La noire de...)*. Em 1957 publica outro livro, *Ô pays, mon beau peuple*<sup>10</sup>. Seu terceiro romance é publicado em 1960 com o título *Les Bouts de bois de Dieu*<sup>11</sup>, conhecido mundialmente ao narrar a greve ferroviária em 1947/48 da linha que ligava Dakar-Níger e Dakar-Bamako, cujo pano de fundo é o colonialismo e as lutas dos ferroviários africanos pelos mesmos direitos dos ferroviários franceses.

Ele retorna a África em 1960 com a independência do Sudão Francês e do Senegal. A partir de então Sembène passa a utilizar o cinema na construção de uma nova imagem africana. Para isso ele entra na escola de cinema de Moscou em 1961, produzido seu primeiro curta, *Borom Sarret* em 1962. Em 1966 ele lança o seu primeiro longa-metragem, que é

---

considerado um exército formado por mercenários composta por escravos. Mais informações em:

<<http://www.blackpast.org/?q=gah/tirailleurs-senegalais> >

7 Confederação Geral do Trabalho (CGT), foi criado em 1895 e dominada pela direita até 1914 que defendiam a independência sindical frente ao Estado. Em 1921 os reformistas, após conflitos internos conseguem assumir o controle do sindicato. **Fonte:** PEREIRA, Joana D. *Sindicalismo Revolucionário – A história de uma ideia*. Dissertação de Mestrado, FCSH, Julho/2008, p. 226. Disponível em:

<<http://www.ifch.unicamp.br/mundosdotrabalho/arquivos/joanadias.pdf> >

8 Surgiu em 1920, com o nome de Seção francesa da Internacional Comunista (de uma cisão com a SFIO). Em 1945, participou pela primeira vez de um governo. “Do ponto de vista geográfico, a História do Partido Comunista Francês é um fluxo seguido de um refluxo. Entre 1921 e 1936, data da vitória do Front Populaire, a força está em Paris e em sua periferia. Durante a Guerra, ela se estende pelo centro do território francês. Uma incidência vasta e central. Só nos anos 70, e mais acentuadamente nos anos 80 e 90, é que o comunismo encolhe muito, como veremos mais adiante.<sup>11</sup> Para se ter uma idéia, na mesma época (1945), o socialismo francês contava com 335 mil aderentes. A tendência a um encolhimento do Partido Comunista não foi isolada. Já nos anos 50, os socialistas franceses diminuía, chegando, em 1962, a 91 mil aderentes.<sup>12</sup> Entretanto, seus votos aumentaram depois.” Trecho retirado do texto: SECCO, Lincoln. *O Comunismo Histórico : Algumas Notas(1917/1991)*. Rev. Proj. História, São Paulo, (30), p. 151-168, jun. 2005, p.156.

9 SEMBENE, Ousmane. *Le Docker noir*. Paris: Ed. Debresse, 1956. Ganhou uma nova edição em 2002 pela editora Présence Africaine, Paris.

10 SEMBENE, Ousmane. *Ô Pays, mon beau peuple*. Paris: Ed. Amiot Dumont, 1957.

11 SEMBENE, Ousmane. *Bouts de bois de Dieu*, Paris: Ed. Le livre contemporain, 1960.

também o primeiro do continente Africano, intitulado *La Noire de...* (Prêmio Jean Vigo<sup>12</sup>, naquele ano). Além disso, ganhou o Prêmio da Crítica Internacional do Festival de Cinema de Veneza<sup>13</sup>, tendo o seu filme, *Le mandat* (1968), reconhecido como obra-prima, sendo uma comédia contra a nova burguesia senegalesa que surge no pós-independência. Em 1969 ele fundou o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou<sup>14</sup> (FESPACO), um dos maiores festivais de cinema Africano.

É interessante ressaltar que em 1969 seu filme *Ceddo* é proibido no Senegal, sob a justificativa de falha, segundo Leopold Senghor o termo Ceddo não poderia ser escrito com dois “d”. Porém a verdade é que o governo senegalês queria evitar uma ofensa aos muçulmanos, pois no filme Sembène narra a revolta dos Ceddo no século XVII, cujas pessoas de crenças animistas se recusavam a converter-se ao islamismo. O cineasta mostra-se conta a influência do catolicismo e do islamismo na África Ocidental, principalmente seu papel de desintegração das estruturas sociais tradicionais.

Sembene afirmou uma vez que costumava ler tudo sobre ideologia marxista, a economia política, ciência política, obras de ficção e história. Durante esses anos de Marselha, Sembène também participou dos movimentos de protesto organizado pelo Partido Comunista Francês contra a guerra colonial na Indochina (1953) e a Guerra da Coreia (1950-1953). Apoiou abertamente (e mais tarde escreveu sobre) a Frente de Libertação Nacional argelina<sup>15</sup> (FLN) em sua luta pela independência da França (1954-1962), e com veemência protestou

- 
- 12 O prêmio Jean Vigo foi criado na França em 1951 para honrar a memória do cineasta francês Jean Vigo, autor de *O propósito de Nice* ou *L' cinema*. Desde então, o prêmio reconhece o trabalho de um jovem cineasta. Entre outros, têm recebido esse prêmio, diretores, como Chris Marker, Jean-Luc Godard ou Alain Resnais. Disponível em: <[http://www.navarra.es/home\\_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Actividades+culturales/Espectaculos/PunteVista/](http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Actividades+culturales/Espectaculos/PunteVista/)>
- 13 É um festival internacional anual de cinema que é realizado na cidade de [Veneza](#), na [Itália](#), desde [1932](#). O Festival de Veneza é uma mostra competitiva cuja principal [prêmio](#), o de melhor filme, é denominado Leão de Ouro (*Leone d'Oro*, em [italiano](#)). O júri também concede o prêmio Leão de Prata (*Leone d'Argento*) ao melhor diretor/realizador. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/cinema/>>
- 14 É o maior festival de cinema Africano, realizada a cada dois anos, em Ouagadougou, Burkina Faso. O festival é o maior evento cultural regular sobre o continente africano e em sua maioria se concentra nos filmes e seus cineastas. As relações de cada evento podem ser acessadas no site oficial da FESPACO. Disponível em: <<http://www.fespaco-bf.net>>
- 15 A FLN conduziu a revolução argelina contra a França colonial, reunindo diversas tendências, desde o comunismo franco-soviético e o populismo nasseriano. Com a independência eles se tornam o partido único e controlados pelas forças armadas da revolta de emancipação. Adotaram o estilo stalinista e assim o protecionismo industrial e um paternalismo populista, afirma Bouzid Izerrougene. **Fonte:** IZERROUGENE, Bouzid. *Argélia: A Tirania da Identidade e a Ascensão Fundamentalista*. Rev. Afro- Ásia , 21-22(1998-1999), 275 312, p. 276.



contra o julgamento dos Rosenberg<sup>16</sup> e sua execução nos Estados Unidos em 1953. Sonhando com a liberdade universal e a fraternidade, espelhado pela ideologia comunista, Ousmane Sembène também trabalhou para educar e livrar a comunidade do analfabetismo e dos "apolíticos".

O pesquisador Samba Gadjigo<sup>17</sup>, maior biógrafo de Ousmane Sembène, professor do Mount Holyoke College, nos mostra quais foram os intelectuais ativistas que influenciaram Sembène. Foi nesse meio político intenso francês que Sembène descobriu outros artistas e escritores comunistas como Richard Wright<sup>18</sup>, Ricardo Neftalí Reyes<sup>19</sup> (conhecido como Pablo Neruda), Ernest Hemingway<sup>20</sup>, Nazim Hikmet<sup>21</sup> (Turquia), as obras do escritor comunista francês e organizador da resistência Paul Eluard e Bruller Jean (Vercors), co-fundador do Les Editions de Minuit (dedicada à publicação de obras que tratam de resistência), e autor da obra clássica sobre a ocupação alemã e da resistência, *Le silence de la mer* (1942) (silêncio do Mar). Ele também entrou em contato com as obras do escritor comunista jamaicano Claude McKay e os romances de Jacques Roumain, outro escritor Comunista do Haiti e autor dos *Mestres Clássicos do Orvalho* (1947). Em Marselha, ele também se envolveu com a Internacional Comunista da juventude e descobriu o teatro Comunista, *Le Théâtre Rouge*.

---

16 Julius Rosenberg (12 de maio de 1918– 19 de junho de 1953) e Ethel Greenglass Rosenberg (25 de setembro de 1915 –19 de junho de 1953) foram judeus comunistas estadunidenses que foram executados em 1953 após serem condenados por espionagem. As acusações foram em relação à transmissão de informações sobre a bomba atômica para a União Soviética. A execução deles foi a primeira de civis por espionagem na História dos Estados Unidos

17 Matéria Disponível em: <<http://www.newsreel.org/articles/ousmanesembene.htm> >

18 Richard Nathaniel Wright, conhecido como Richard Wright, (Mississippi, 4 de Setembro de 1908-Paris, 28 de novembro de 1960) foi um escritor estadunidense que lutou contra o racismo nos Estados Unidos nos anos 20 por meio de suas obras.

19 Pablo Neruda (Parral, 12 de Julho de 1904—Santiago, 23 de Setembro de 1973) foi um poeta chileno, bem como um dos mais importantes poetas da língua castelhana do século XX e cônsul do Chile na Espanha (1934 —1938) e no México.

20 Hemingway era parte da comunidade de escritores expatriados em Paris, conhecida como "geração perdida", nome inventado e popularizado por Gertrude Stein. foi um escritor norte-americano, trabalhou como correspondente de guerra em Madrid durante a Guerra Civil Espanhola e a experiência inspirou uma de suas maiores obras, *Por Quem os Sinos Dobram*. Ao fim da Segunda Guerra Mundial se instalou em Cuba.

21 Nazım Hikmet Ran (20 de Novembro de 1901–3 de Junho 1963) foi um importante poeta e dramaturgo turco, conhecido na Europa como o melhor poeta de vanguarda da Turquia, sendo os seus poemas traduzidos para diversas línguas, inclusive o português. Hikmet pertenceu ao Partido Comunista da Turquia, TKP. Vários trabalhos seus retratam cenas inóspitas de guerra como a invasão da Etiópia pela Itália de Mussolini. Hikmet foi perseguido pelos defensores da monarquia e, por isso, condenado a quinze anos de prisão. Isso fez com que se refugiasse na URSS.

## 1.2 O cinema de Ousmane Sembène e a problemática nacional

No período pós-2ª Guerra a África passa a discutir a importância do Estado independente e os valores culturais que iriam servir de base para o sentimento de unificação nacional. O fortalecimento da identidade passou a ser o alvo principal dos intelectuais, tanto no campo político quanto artístico. O homem passa a buscar no seu passado os valores culturais que o iriam centrar frente ao restante do mundo. No contexto da Guerra Fria, em que os avanços tecnológicos e armamentistas eram as pautas em discussão, muitos países na África tentam encontrar as referências capazes de inseri-los como países autossuficientes.

As nações não são apenas entidades políticas, mas também “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), pois a identidade não vem do nascimento em si, mas é formada no processo de representação em que o indivíduo cresce. Dessa forma, Stuart Hall (2013) nos faz pensar em “sujeitos imaginados” produzidos principalmente pela cultura. O processo de formação de uma identidade na África não foi diferente do resto do mundo no sentido de sua criação, ou seja, da preocupação em se produzir um sistema de símbolos de representação capazes de criar um modelo de identidade em que os sujeitos se vissem como integrantes, plenos “sujeitos imaginados” desde a entidade política ao âmbito da arte, verdadeiras redes de poder foucaultianas.

O que Foucault (2012) nos mostra é que não existem sociedades livres de relações de poder e que os indivíduos são o resultado imediato dessas relações. Uma primeira leitura da formação da identidade africana em 1960 através da arte, e tomando Sembène como exemplo, mostra uma concepção de unidade, essência, algo indivisível. O nascimento seria visto como o principal elo da identidade, por isso que mesmo com a diáspora o negro estaria ligado com a África e sempre na busca de um retorno as suas raízes. Com isso a história seria teleológica na medida em que ciclicamente levaria à restauração, à cura de toda separação no momento do retorno. Dessa forma, a identidade estaria ligada a uma temporalidade fixa de passado, presente e futuro. A tradição seria o passado cujo presente precisa ser fiel para manter uma autenticidade. Independente se essa leitura de identidade esta correta, como ela se mantém socialmente? Somente a ação do Estado não é capaz de manter esse elo e Foucault nos mostra que, na verdade, precisamos pensar de forma ascendente. Partindo dos micro-poderes, vendo

o cinema como um, que atravessa a estrutura social e se relaciona com a forma geral de poder, o Estado.

Isso nos mostra que essa forma de leitura de uma identidade autêntica descarta todo o caráter histórico ao ignorar que as sociedades são compostas de muitos povos e que não existe uma origem única. Como afirma Stuart Hall (2013, p.32) “a terra não pode ser sagrada, pois foi violada – não vazia, mas esvaziada”. A história da África surge da violência, do processo de conquista, expropriação, genocídio, assimilação, escravidão e pela luta de descolonização. A África é uma construção moderna de diversos povos, tribos, culturas e línguas em que a busca por uma essencialização acaba por descartar todo o seu caráter híbrido.

Ao traçar um “sujeito imaginado” em seus filmes, Sembène tenta moldar o que deveria ser um autêntico homem africano, criando uma identidade que olha para o passado, para a tradição, os mitos fundados ao mesmo tempo em que propõe uma problematização do presente, não percebendo que na verdade o que ele está criando é uma obra transcultural. De acordo com Hall, grupos subordinados selecionam e inventam a partir dos materiais transmitidos pela cultura dominante. Sujeitos que co-existiram em um mesmo espaço e tempo numa dinâmica de troca, sem descartar seu caráter de violência, o que para Fanon foi a afirmação de que o colonizador produz o colonizado e vice-versa.

Pegemos o idioma como exemplo. Como sabemos a língua e a cultura possuem uma dinâmica de transparências, em que aspectos próprios de cada cultura são transmitidos pelo idioma. Por exemplo, o português de Portugal possui palavras iguais ao português brasileiro, porém com significados completamente opostos devido ao contexto cultural. No caso africano temos uma extensão enorme de dialetos que representam um determinado grupo cultural que ao ter contato com o idioma do colonizador passou a incorporar certas formas de pensar, se expressar e interagir. Mesmo que inconscientemente o Senegal de Sembène incorporou certas minúcias da cultura francesa através do idioma. Ao criar um filme falado em francês e wolof, com influência de suas experiências artísticas em Moscou e políticas na França, na verdade Sembène molda uma identidade altamente subjetiva e fragmentada pelas mais diversas influências culturais. O que também acontece com diversos outros artistas da década de 1960.

Por isso, podemos pensar que em África existe uma fragmentação identitária enorme e que segundo Hall devemos analisá-la de acordo com a noção de diferença, não aquela que classifica tudo em binarismo e limites, mas sim de forma relativa, como ele denomina de *places de passage*. Os estudos identitários estão sempre em deslize em direção ao fantasma da fixação, da ideia de que existe um significado final para formação da identidade, desconsiderando o caráter positivo da “plurivalência social do signo ideológico (...)”, que “na

verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir” (BAKHTIN, 1981, apud HALL, 2013, p.37). Tais signos se formam dentro dessa dinâmica de redes de poderes que influenciam na concepção do “sujeito imaginado” no momento em que “manipulam” realidades, não tendo necessariamente um caráter negativo. O que isso nos ajuda a entender é que não existem realidades concretas reféns da vontade de determinados setores sociais, mas sim redes dinâmicas de poder que circundam toda a sociedade. Uma tensão que atravessa instituições diversificadas e práticas culturais feitas pelos diversos sujeitos sociais, tendo na arte um grande campo de atuação. O que era visto como “impureza” por Sembène ao se referir a mulheres negras que incorporavam a cultura africana, na verdade é a própria condição da modernidade. É hibridismo, essa mistura na sociedade, as transformações constantes das ideias, da política, da cultura, dos filmes e músicas que compõem a novidade no mundo. É essa diversidade que compõem a identidade, o sujeito que procura se entender e se sentir representado, nas palavras de Mia Couto no poema *Ser, Parecer*<sup>22</sup>:

*Entre o desejo de ser  
e o receio de parecer  
o tormento da hora cindida*

*Na desordem do sangue  
a aventura de sermos nós  
restitui-nos ao ser  
que fazemos de conta que somos.*

O que Sembène propõe em seus filmes é muito mais do que criar uma África, mas retrabalhar essa África no sentido de não buscar somente uma herança dos antepassados, uma tradição a ser mantida, mas de produzir de novo a África, ou seja, interpretá-la sob um olhar contemporâneo. Sembène, como um marxista assumido, não aceita a religião como ponto fundamental de representação africana em um primeiro momento, porém ao perceber que ela faz parte do imaginário social, influência diretamente a forma como a sociedade interpreta diversos assuntos ele passa a reinterpretar a religiosidade. Não a mostra em caráter de certo ou errado, verdadeiro ou falso, ao contrário opta por mostrar o processo de violência sofrido pelos adeptos das religiões africanas nos processos de catequização cristão e conversão islâmica. Ele faz uma releitura mostrando como esse processo sofrido pela religião significou a perda da voz, do direito da fala do africano “no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial”. (HALL, 2013, p.45)

<sup>22</sup> Poema encontrado no livro **Raiz de Orvalho de** 1983, lançado somente em Portugal.

O que proponho refletirmos é que a identidade na África passou a ser “remendada” por culturas tidas como de “raízes” e as influências do mundo ocidental e árabe. Na medida em que o cinema africano passou pelos primeiros processos veio o sentimento das frustrações e dos infortúnios. A maioria dos cineastas africanos não hesitaram em lidar com as dificuldades trazidas por algumas crenças e práticas tradicionais, como também em desvendar a corrupção interna que impossibilita a prosperidade. Há uma ruptura com o mundo ordenado da modernidade e a crença no progresso vira comicidade, e assim o cinema africano passa a repensar as diversas formas de representação *nacional*.

O que os cineastas da década de 70/80 perceberam é que “nós” só sabemos o que significa ser “africano” devido ao modo como a “africanidade” veio a ser representada - como um conjunto de significados. Porém essa identidade unificadora defendida pelos cineastas está sujeita a dúvidas. Por mais que nos últimos 40 anos o cinema africano esteja voltado para a discussão “do que é ser africano”, artistas e intelectuais refletem que uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. E como tal, a unificação das diversas diferenças sociais, étnicas e culturais em prol de uma nacionalidade, de uma identidade, é um longo processo de conquista violenta.

Veremos no capítulo dedicado a análise de seus filmes que ser africano nem sempre é uma afirmação suficiente para que um indivíduo se sinta representado, por isso que o pan-africanismo<sup>23</sup> ao mesmo tempo em que era defendido por Sembène, não foi capaz de criar os laços que pretendia, numa África em que as etnias são de imensa variedade, sem levar em conta a língua e a religião que tornam o quadro muito mais complexo.

A noção de cultura nos filmes de Sembène precisa ser analisada sob a ótica moderna do racionalismo e do utopismo. As suas raízes marxistas e suas escolhas estéticas nos ajudam a compreender que o momento de sua criação intelectual é enriquecida pelos valores individualistas da modernidade. O indivíduo através do raciocínio precisava reconstruir o mundo no que restou das tradições, dessa forma o caráter revolucionário de seus filmes tem origem nesse racionalismo próprio da modernidade. Ferid Boughedir (2007) nos mostra que a

---

23 A ideologia Pan-africanista surgiu de um sentimento de solidariedade e consciência de uma origem comum entre os negros do Caribe e dos Estados Unidos. Ambos estavam envolvidos numa luta semelhante contra a violenta segregação racial. Essa solidariedade que marcou a segunda metade do séc. 19 propôs a união de todos os povos da África como forma de potencializar a voz do continente no contexto internacional. Essa reivindicação propiciou o surgimento de uma consciência africana que começou a se expressar a partir do I Congresso Pan-africano, organizado em Paris, em 1919, sob a liderança de Du Bois. Naquela época, Du Bois profetizou que o racismo seria um problema central no século 20 e reivindicou um Código Internacional que garantisse, na África tropical, o direito dos nativos, bem como um plano gradual que conduzisse à emancipação final das colônias.

primeira geração de cineastas africanos (1966-1976) se preocupavam em reconstruir a nação, tendo cuidado em não transformar a religião e a tradição nas ferramentas dessa nova identidade. Porém Sembène, mesmo se considerando ateu, percebe que as especificidades da África eram o essencial na luta contra a importação cultural do Ocidente. O valor progressista, inserido na filosofia do utopismo, passava a reger a filosofia de muitos cineastas, inclusive Sembène.

Tal filosofia tinha como princípio a possibilidade do homem transformar a realidade, sempre para melhor, e esse “melhor” estaria situado em um futuro à frente, dessa forma o presente era apenas um degrau para se atingir esse futuro “superior”, nos afirma Gilberto Kujawski (1991). Ousmane Sembène via a história como um processo concretizado na ação, em que ao olhar para o passado vê apenas o que de especial e único teria a África para ser capaz de constituir um futuro igualitário e justo, diferente do presente corrompido pelos valores ocidentais e burgueses. O progresso daria as mãos para a revolução na formação dessa nova nação africana, e para isso, ele utilizou o cinema como um porta-voz do seu discurso de conscientização social e política.

O cinema nos mostra então o embate intelectual que a África estava travando nas décadas iniciais de constituição dos seus Estados independentes, servindo de uma rica fonte histórica de análise social. Le Goff (2003) nos faz uma importante ressalva ao afirmar que a história não deve apenas se preocupar com a produção histórica profissional, mas com todos os fenômenos que constituem a cultura histórica. Como ele mesmo nos diz “o filme torna claro, aliás, que o cinema é 'agente e fonte da história’”. José D'Assunção Barros (2010) afirma que a partir de uma fonte fílmica e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade.

Podemos nos perguntar como de fato ocorre a ligação entre memória e cinema. Nos filmes de Ousmane Sembène percebemos a adesão da tradição oral, conhecida como os “griots”, adaptado de suas obras escritas. Incorporando o papel de um griô, com sua visão moralista e didática, busca abordar uma multiplicidade de temas relacionados com suas próprias experiências. Dessa forma ele busca interpretar e discutir sobre as heranças sócio-histórica e cultural de sua sociedade. Podemos entender o cinema como agente da sociedade no sentido de linguagem cultural, onde os filmes ganham grande importância como discurso.

Cineastas com perspectivas marxistas ou críticas, como Ousmane Sembène, não possuíam acesso aos recursos financeiros e técnicos prestados pela CAL<sup>24</sup> ou pelo Cinema Bureau<sup>25</sup>, ambas criações do Ministério da Cooperação Francês. A produção cinematográfica do Senegal antes da independência era considerada insignificante. Seu maior destaque ocorre na década de 1970, conhecido como a era do ouro do cinema senegalês. O objetivo dos cineastas era denunciar as questões referentes ao neocolonialismo e aos preconceitos e dificuldades sociais vivenciados no cotidiano do povo.

Um dos maiores progressos da produção histórica é a sua abertura para a história subjetiva e os estudos das memórias, capazes de modificar a imagem do passado quando nos deparamos, por exemplo, com a memória reprimida, perseguida, não-oficial presentes em muitos momentos históricos importantes, ou seja, a *memória oficial versus a minoria*. Os cineastas africanos olham para o seu passado como um *dever de memória*, em que suas operações mentais interpretam sua relação com as transformações do mundo e de si mesmos, fazendo com que o valor revolucionário esteja atrelado com a necessidade de mudança social e política.

Levemos essa conceitualização para o cinema africano. Uma forma elucidativa da relação entre o cinema e o valor revolucionário e utópico dessa primeira e segunda geração de cineastas é a classificação de cinema africano feita por Boughedir (2007), na tentativa de sistematizá-lo. Ele o classifica entre temas mais decorrentes, como a luta contra o colonialismo, os traumas infantis da independência, as decepções, o êxodo rural, a situação das mulheres africanas e o classicismo versus a vanguarda. Fica evidente que para os cineastas, dos quais se inclui Sembène, o seu agir surge da interpretação da herança colonial, suas consequências na formação e estruturação social e política, restando-os a tarefa de agir socialmente para que a mudança ocorra no futuro, reler suas tradições, valorizando sua auto-imagem como agente de sua própria história.

Essa união identitária surge sobre a definição de raça. Em um primeiro momento, os negros são aliados pelo fato de serem negros, tornando-se um elo **muito fraco** como afirma Appiah:

(...)a unidade africana e a identidade africana precisam de bases mais seguras do que a raça.(...) A 'raça' nos incapacita porque pressupõe como base para a ação comum a ilusão de que as pessoas negras(e brancas e amarelas) são fundamentalmente aliadas

24 The Consortium Audiovisuel International, parte privada do Ministério da Cooperação. A França desenvolveu uma assistência técnica para as ex-colônias de língua francesa, criados para os países recém-independentes.

25 Uma outra via do projeto de assistência técnica e financeira aos cineastas africanos proposto pela França.

por natureza e, portanto, sem esforço; elas nos deixam despreparados, por conseguinte, para lidar com os conflitos 'intra-raciais' que nascem das situações muito diferentes dos negros (e brancos e amarelos) nas diversas partes da economia e do mundo. (APPIAH, 1997, p. 245).

As críticas sociais presentes nos filmes africanos, em sua maioria, refletem as experiências, não somente individuais, mas de gerações. Inclusive a utilização da *raça* como sua base de defesa identitária poderia ser compreendida na articulação da vida prática do homem individual e sua relação com as experiências de outras gerações, como a questão da escravidão e da diáspora. Os intelectuais da década de 60, 70, não passaram pela escravidão, porém a experiência estava viva na memória social. Talvez devido a grande fragmentação cultural e étnica que impede uma identidade mais unitária, no qual ser africano é apenas uma das formas de ser, podendo ainda encontrar uma identidade *wolof*, *seerer*, entre outras. Porém não cabe aqui discutir sobre o porquê da escolha da raça, apesar de ser de extrema importância a sua delimitação. Mas como diz Appiah:

Admitir que a África, sob esses aspectos, possa ser uma identidade utilizável é não esquecer que todos pertencemos a comunidades diversificadas, com seus costumes locais; é não sonhar com um Estado africano único e esquecer as trajetórias complexamente diferentes das inúmeras línguas e culturas do continente. 'Africano' certamente pode ser uma insígnia vital e capacitadora; mas, num mundo de sexos, etnicidades, classes e línguas, de idades, famílias, profissões, religiões e nações, mal chega a surpreender que haja ocasiões em que ela não é o rótulo de que precisamos. (APPIAH, 1997, p. 251.)

O esclarecimento da implicação do cinema africano e sua construção de nação são complicados, pois sua atividade é ainda muito incipiente e quase inexistente em alguns países. Além disso, a África não é uma nação, por mais que o pan-africanismo assim desejasse, e nem seus países são entidades nacionais plenas. Por isso o cuidado em conceber os filmes africanos como cinematografias nacionais. A proposta deste trabalho é problematizar o filme africano, especialmente a obra de Ousmane Sembène, e sua relação com a representação e interpretação da formação de uma identidade nacional. A identidade não emerge automaticamente a construção dos Estados Nacionais, ao contrário, movimentos de cunho étnico-tribais surgem como reivindicações identitárias.



### 1.3 O Cinema na Relação Tempo-Espaço

Segundo David Harvey (1989), as práticas estéticas e culturais possuem particular sensibilidade para captar o movimento cambiante do espaço e do tempo, uma vez que estão envolvidas com a construção de representações que sinalizam experiências localizadas entre o *ser* e o *porvir*. Lefebvre (1969) assegura que as Artes são momentos de negação que apontam as transformações em curso nas sociedades; obras de “desconstrução construtiva” que abordam a verdade e o devir do mundo em movimento.

O que faz de uma obra de arte algo insubstituível e mais do que um instrumento de prazer é que ela é um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em toda obra filosófica e política, se forem produtivas, se contiverem não idéias, mas matrizes de idéias, emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, justamente porque elas se instalam em nós e nos instalam num mundo cuja chave não possuímos (...). Quando isto acontece, o sentido da ação não se esgota na situação que foi a ocasião, nem em algum vago juízo de valor, mas ela permanecerá exemplar e sobreviverá em outras situações, sob uma outra aparência. Abre um campo, às vezes, institui um mundo, e, em todo caso, desenha um porvir. (Merleau-Ponty apud CHAUI, 1994, p. 492).

A territorialidade inventada pelos portugueses, espanhóis e demais colonizadores, conseguiu impor-se ao mundo de uma forma que não repensamos o caráter a-histórico que caracterizava sua constituição, sem dar ênfase concreta nos sujeitos históricos que os instituíram. Cada Estado Territorial comporta não só um espaço delimitado por fronteiras externas, mas, também, por relações sociais e de poder internas que se constituem por meio de pactos e alianças. Nessa formação territorial tiveram grupos e classes sociais que se afirmaram e outros que foram submetidos e negados. Porém com o pan-africanismo tivemos o surgimento de uma nova concepção territorial, que foi absorvida pelos cineastas e literários na defesa da “união africana e da diáspora”, chamada de supranacionalismo<sup>26</sup>.

Quando falamos em cinema de Ousmane Sembène nos deparamos com o conceito de supranacionalismo. Partindo da definição de nação como um Estado ou corpo político que

---

26 O supranacionalismo, tem a ver com algo que vai mais para além de um país ou de uma nação, A sua existência implica a construção de "super-Estados" que, em princípio, rompem com as fronteiras territoriais, culturais e étnicas. A União Europeia é disso um dos exemplos mais ilustrativos.

reconhece um centro supremo de governo, em que o Estado e seus habitantes constituem um todo, podemos perceber a dificuldade da existência de nações em África. De acordo com Appiah (1997) a maioria das identidades são construções míticas, porém isso não diminui a sua força, pois ela reside na sua recepção enquanto *real* por um grupo social. Afinal o sentimento de nacionalismo propiciou ações de movimentos de libertação na África, porém Hobsbawm (1990) nos mostra que ao nos referimos a movimentos como o pan-africanismo o correto é pensarmos em um supranacionalismo. Movimentos culturais ou geopolíticos, como o pan-arabismo, pan-latino-americanista ou o pan-africanismo, não eram nacionalistas, nem no sentido estrito, mas sim supranacionalista.

Como defensor dessa *africananidade* pan-africanista, os filmes de Sembène se dirigem a realidades amplas africanas, não somente ao contexto do Senegal. Artistas africanos reivindicam uma cultura autêntica, para isso apostam na concepção de que a sociedade africana deve buscar uma criação visual e dinâmica em relação ao seu tempo e espaço. Por isso a importância da busca pelas tradições, ritos, celebrações. Sobre isso Ousmane Sembène declara que:

Sobre as telas da África negra só se projetam histórias de uma estupidez medíocre, estranhas à nossa vida. Para nós africanos a questão cinematográfica é tão importante quanto a construção de hospitais e escolas, e a alimentação de nossa população. É importante para nós termos um cinema com o qual nos identifiquemos, para rever, apreender e se compreender por meio das telas (SEMBÈNE apud SOUZA, 2010, 103).

Esse supranacionalismo de Sembène, e tantos outros intelectuais, buscavam as bases de suas afirmações do que seria a tradição negra que precisaria prevalecer sobre a exploração simbólica e material ocidental, na *memória* e em seus *patrimônios imateriais*. Porém a frequente fragmentação identitária na África era um grande obstáculo. O passado não é mais visto como um exemplo e a aceleração dos acontecimentos e suas reinterpretações fez com que surgisse a necessidade de recuperá-lo e preservá-lo, salvando-o do esquecimento.

Ousmane Sembène carregou a responsabilidade de preservar aquilo que definira como importante em sua cultura, e o seu papel de transmiti-las e relembrá-la, em caráter de conscientização das mudanças necessárias, aos demais indivíduos africanos. Dessa forma, decide trocar a literatura pelo cinema, pois o analfabetismo surgiria como barreira. Marxista-leninista assumido, Sembène defendia o cinema como uma arma política, que em grande escala poderia mudar a sociedade.

No campo geográfico tem ocorrido um grande interesse das relações entre as imagens e linguagens na constituição dos lugares. Isso ocorre devido ao que Ismael Xavier denomina de “impressão de realidade”, ou seja, as imagens são capazes de nos dar uma sensação de realidade e também de criar realidades.

(...) a “impressão de realidade” não é um processo simples e linear que vai da fidelidade da imagem à fé do espectador, mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui, decisivamente, para a construção do ilusionismo, retroagindo, portanto, na sua credibilidade. (XAVIER, 2005, p. 87).

Para melhor compreender a importância do estudo cinematográfico nas reflexões de identidade e nacionalidade optei pelo caminho da discussão de *Espaço*. Tanto no campo científico da História e da Geografia esse conceito tem gerado amplos debates, atualmente abrindo um leque de possibilidades que desconstruem visões antigas, rígidas, em que a busca de uma verdade seria o alvo das ciências. Ideias de que se poderia reproduzir o mundo tal como ele é foi questionado pela crise da modernidade, como destaca Hissa (2002).

De acordo com Alexandre Neves (2010) vivemos em uma sociedade imagética, o mercado cultural se apropria disso e cria novas formas de apresentação visual, fazendo com que a sociedade absorva cada vez mais as ideias, tendências e mercadorias através da imagem. A educação, por sua vez, não tem como fugir disso precisando aprofundar os conhecimentos críticos em relação a sociedade contemporânea imagética. Por isso é essencial o estudo do espaço a partir da leitura e interpretação social de elementos que nos localize espacialmente, nossa noção do “real”.

No decorrer dos processos históricos vemos como a noção de Espaço mudou junto com a sociedade. Alexandre Neves (2010) nos aponta que a necessidade de traçar, demarcar e planejar o Espaço nasceu no Renascimento, principalmente através da escala cartográfica. O incentivo para esses avanços foram as grandes navegações e o anseio de descobrir novos territórios e riquezas. De acordo com Neves foi período que surge o controle e a dominação do espaço pelo exercício do poder. Isto é,

(...) pensar o espaço não foi uma atividade teórico-reflexiva lançada aos olhares do mundo pela Ciência Geográfica. Mas essa construção discursiva rendeu múltiplas teorizações, ancoradas em perspectivas políticas e ideológicas que consubstanciaram o arcabouço teórico dessa moderna ciência. (NEVES, 2010, p.140)

Dentro da perspectiva de análise do simbólico e da linguagem imagética a noção de *lugar* nos estudos do Espaço abrem uma possibilidade para o estudo cultural atrelado com o

geográfico. A noção de “espaço vivido” deu ênfase ao afetivo, simbólico e imaginário das relações que se dão em espaços vivenciados que abrem um campo de expressão as representações. A partir de então se torna importante os estudos dos sentimentos de pertencimento construídos nas vivências dos lugares, importante nesta pesquisa. Porém a sua fragilidade em seu propor chegar a uma verdade torna esse conceito geográfico frágil, tornando-se necessário ampliá-lo com as noções da arte e da linguagem.

Ao se produzir um filme o que vemos na tela é uma forma de intervenção espacial, subjetiva, em que está se exibindo olhares sobre a sociedade, uma nova percepção espacial, cultural. Na linguagem cinematográfica isso ocorre pelos avanços do uso da câmera e dos quadros. Vejamos a seguinte sequência de planos do filme “*It happened one night*” de Frank Capra, 1934.

Figura 2 - Título Original: It Happened One Night



Legenda: **Título Original:** It Happened One Night; **Gênero:** Comédia Romântica; **Tempo de Duração:** 100 minutos; **Ano de Lançamento (EUA):** 1934 **Direção:** Frank Capra; **Roteiro:** Robert Riskin, baseado em história de Samuel Hopkins Adams; **Produção:** Frank Capra e Harry Cohn; **Música:** Howard Jackson e Louis Silvers; **Fotografia:** Joseph Walker; **Direção de Arte:** Stephen Goosson; **Figurino:** Robert Kalloch; **Edição:** Gene Havlick. **Sequência :** 1:33 min à 2:01 min;

O que é um plano? Vejamos a definição do Dicionário Teórico e Crítico de Cinema<sup>27</sup>:

3. Por extensão, a palavra chegou a designar uma imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado. Trata-se, ainda aí, de uma noção de origem empírica: o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: “um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano”.

Uma tomada de vista não interrompida, como uma ação filmada em contínuo dentro de um determinado quadro, que pode mudar para outro. No exemplo acima, como na maioria dos filmes do início do século XX, o enquadramento ocorre pelo plano americano em junção com o plano conjunto. Algumas escolas de cinema afirmam que o plano americano deve enquadrar da cintura para cima, outras a partir do joelho, mas o que importa é perceber que a preocupação era relatar o conjunto de cenas que se sucediam no tempo. O uso da câmera ainda era tímido, era móvel porém mostrando o olhar de um espectador, como uma testemunha passiva que registrava os acontecimentos. A narrativa se passava de forma linear e o espaço não sofria grandes alternâncias. Agora vejamos o exemplo do filme Sul coreano *A Moment To Remember*<sup>28</sup>

---

27 AUMONT, Jacques. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2003, p. 230;

28 *A MOMENT TO REMEMBER*. Direção: Lee Jae-han. Produção: Cha Seung-jae. Escrito por: Lee Jae-han e Kim Young-ha. Estúdio Hangul, Coreia do Sul, 2004.

Figura 3 - Primeira sequência



Figura 4 - Segunda sequência



Figura 5 - Terceira sequência



Figura 6 - Quarta sequência



Primeiramente vemos uma mudança de planos nitidamente. Na primeira sequência teríamos um plano conjunto e um meio primeiro plano. Ambos são utilizados para passar uma ideia de proximidade, uma distância curta para um diálogo sério. No final da primeira sequência vemos um close na mão do personagem, focando no objeto para passar um sentimento específico, uma ideia, que no filme seria a razão do diálogo que irá se iniciar. Na segunda sequência a presença do close é mais forte, pois conhecido também como *plano emotivo*, ele é capaz de dirigir o espectador a emoção do personagem. Note que o close é quebrado por um plano geral, em que se situa os personagens no espaço, estação de trem, que mais na frente sofrerá uma mudança temporal ao inserir um terceiro personagem, uma mulher, passando a noção de presente/passado. Na terceira sequência a câmera faz um *travelling* lentamente para a esquerda, substituindo o personagem masculino pelo feminino, dando a entender que agora o tempo do filme é outro e que aquele diálogo se repetia. E o espaço permanece o mesmo? Apesar de a cena permanecer na mesma estação de trem veremos no decorrer da cena que a história é deslocada para o passado. Ao ocorrer esse deslocamento temporal o espaço também se modifica nessa dinâmica.

Esse exemplo mostra uma das maiores conquistas da linguagem cinematográfica, o cinema deixou de relatar um conjunto de cenas que se sucediam no tempo e passou a alterná-los juntamente com os espaços de forma não linear. O *travelling*, por exemplo, permitiu ao cinema explorar esse **espaço**, como diz Bernardet “*filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise*”. (1991, p.36).

Como demonstra Alexandre Neves, todo filme possui uma espacialidade própria formada de lugares, não-lugares e territórios. A exploração do espaço no filme ocorre através da montagem em que o ritmo do filme é estabelecido, através dos planos e das tomadas o espaço é representado. Segundo Marcel Martin (2007) com a montagem, o espaço dramático foi substituído pelo espaço plástico, um espaço fragmentado e submetido a leis da estética. Outras técnicas exploram o uso do espaço, principalmente pela profundidade de campo que reintroduz o espaço na imagem, marcado pelo exemplo de Hitchcock. Além disso, a movimentação da câmera e o *plano-sequência* valorizam o espaço natural, sem o fragmentar como ocorre na montagem, afirma Martin.

O cinema trata o espaço de dois modos: ou se contenta em reproduzi-lo e em fazer com que o experimentemos através dos movimentos da câmera (...) ou então o produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si. (MARTIN, 2007, p.197)

De acordo com Alexandre Neves (2010) o cinema recria, de sua maneira, as paisagens geográficas trazendo novas interpretações e visualizações dos espaços na narrativa. Vejamos como Neves explica essa relação:

A geografia de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual as personagens de um filme agem. Essa espacialidade é constituída pelos “*locais narrativos*”, ou seja, os lugares (cenários e estúdios) pelo qual a trama do filme vai se desenvolvendo, por onde os personagens vão passando e se deslocando (por onde vai sendo ambientada), conferindo ao filme uma geograficidade, arquitetada pela continuidade da narrativa cinematográfica que dá sentido à história. Entretanto, é importante destacar que essa geografia produzida e arquitetada em um filme “construída pelos passos e olhares dos personagens” (OLIVEIRA JR., 2006, p. 2).

Muitas vezes os espaços criados em uma narrativa fílmica são da ordem *conceitual ou mental*, quando os personagens se relacionam em tempos e espaços diferentes através de expressões idênticas no rosto, de sobreposição de olhares, ângulos de filmagem, entre outros. Martin nos chama atenção ao fato de que devemos falar em espaço *no* filme e não espaço *do* filme, porque diferente de pinturas, a tela do cinema tem profundidade, é virtual, local em que a ação ocorre na trama. Não devemos acreditar que exista uma dimensão “real” nesse espaço, uma verossimilhança, mas sim o poder do cinema de subverter o espaço de forma dinâmica. O espaço passa a ser uma percepção e o tempo é a primeira informação, intuição. O tempo possui um caráter estético e subjetivo. Martin nos fala que o cinema possui uma dominação



absoluta do tempo, ele o subverte, podendo “seu fluxo ser acelerado, retardado, invertido, interrompido ou simplesmente ignorado” (MARTIN, 2007, p.201).

Ao cinema, o espaço é imposto como condição de existência. As cenas se desenrolam em *lugares fílmicos* que muitas vezes se cruzam com lugares para além dos filmes, contaminando esses lugares com seus sentidos, seus ângulos, seus enquadramentos, redefinindo-os perante os espectadores. Esse processo de contaminação é mútuo: no cinema proliferam alusões a lugares criados pela Natureza e pelos discursos e práticas sociais, da mesma maneira, nestes lugares naturais e sociais proliferam alusões a lugares criados no cinema. (OLIVEIRA JR, 2001, p. 2).

A realidade é rompida no cinema, o cotidiano é retrabalhado, recriado em detalhes projetando sonhos, interpretações, utopias, utilizando-se da escala do tempo e do espaço. O estudo do discurso se faz importante nesse debate, pois o conteúdo apresentado no filme não deve ser analisado apenas pelo olhar do diretor, mas pelo roteiro e produção, observando as interlocuções. Nos filmes de Sembène as paisagens são personagens, por isso a discussão do espaço é tão fundamental para entender como a África, o Senegal, aparece em suas *críticas-fílmicas*. Todas as mudanças históricas que ocorreram na África servem de tema no discurso cinematográfico de Sembène e de vários intelectuais da década de 60. A luta pela afirmação africana contra as redes de poder implementadas pela colonização europeia, ganharam espaço na área cultural, principalmente a literária e no cinema. Os pós-colonialistas usam a literatura como “arma” para derrotar mitos e ideologias que consideram contrárias a realidade do sujeito negro africano. Devido à política de assimilação francesa utilizada na colonização, a dificuldade dessa *descolonização mental* é ainda mais difícil, principalmente quando esta inserida na nova burguesia assimilada.

No filme *La Noire de...* (Black Girl, 1960) podemos perceber como a questão do espaço está presente na construção do discurso de Sembène. Podemos perceber esse espaço em duas dimensões, o *nacional* (França x Senegal) e o *local* (apartamento). Isso será abordado mais profundamente no capítulo dedicado as análises fílmicas, mas é importante ressaltar que é nessa dinâmica espacial que se dá a narrativa fílmica, de forma dicotômica opor as questões da subversão cultural, da colonização e perda da identidade.

Assim sendo, a análise do cinema permite uma junção do espaço/tempo com o discurso. De acordo com Nicholas Thomas (2005) o discurso colonial foi capaz de constituir verdade, através de comparações onde a imagem do nativo era a de selvagem, canibal. A reprodução imagética dessas ideias em pinturas e fotografias foi uma operação de poder,

contribuindo para os mecanismos de diferentes formas, imaginativas e práticas. Essa subordinação dos sujeitos coloniais é retomada pelo debate pós-colonial.

A produção pós-colonial está diretamente relacionada as demandas sociais e os contextos políticos que envolveram sua produção narrativa. Segundo Ali A. Mazrui(2010) a luta pela soberania política na África ocorreu em 4 etapas. Antes da 2º Guerra Mundial ocorreu a agitação das elites por mais autonomia, depois veio a participação das massas na luta contra os regimes totalitários. Depois da 2º Guerra Mundial veio a luta das massas pela independência. E por fim o movimento armado, guerrilhas contra o governo “*de minoria branca*”, a partir dos anos 60, nos países africanos independentes.

A relação entre o poder exercido nos países africanos independentes, o conhecimento e a representação dos sujeitos é suscitada pela teoria da governamentalidade (FOUCAULT, 2012). Os pós-colonialistas direcionam as suas críticas principalmente na África, aos discursos de poder, a autoridade da produção histórica e as identidades locais. O interessante é perceber a alteração do embate entre colonizador e colonizado, mas sim as estratégias utilizadas, e muitas vezes persistentes atualmente, de violência, subordinação e desumanização. O contra discurso colonial buscava reinventar um novo sujeito, restaurar a sua humanidade perdida na *experiência* colonial, presente fortemente no discurso no cinema africano.

#### **1.4 Principais características do cinema de Ousmane Sembène**

Nos filmes de Ousmane Sembène percebemos um discurso fortemente presente, que está relacionado com a preocupação com as lutas do trabalhador pobre e do desempregado. Como também uma preocupação com a exploração e a opressão do capitalismo, considerando as estruturas sociais e culturais da sociedade tanto quanto o psíquico.

O reconhecimento dos direitos femininos e a preocupação com a independência econômica, social e cultural, fundamentais para o desenvolvimento da África, são as principais questões que marcam a sua obra. A mulher nos filmes de Sembène não são romantizadas, ao contrário, recebem um papel de agente social, analisadas pelo constante contexto de imposição através do casamento. A mulher é representada de forma individualista, de caráter divisível, para que o seu papel vá à direção da cura de específicas

hostilidades na sociedade. A sua temática sempre estará voltada para as tensões e conflitos familiares, comunitários, ou basicamente coletivos.

Vemos que seus filmes levantam uma preocupação pelo sociopolítico, como a exploração do trabalho, as consequências sociais, culturais e estruturais do capitalismo nas sociedades africanas, a escravidão, o racismo, as religiões, entre outros. Além disso, discute, como ativista, o papel de transformação da arte nas sociedades africanas, principalmente contra as formas de expressão limitadas herdadas da França, cuja semântica, linguística e a simbologia são barreiras para a expressão real da cultura negro-africana.

Sembène é um dos intelectuais africanos subsaarianos que acreditava na visão progressista, buscando a real independência africana, enquanto criticava as conquistas das duas primeiras décadas da independência como um regresso. Fora do continente africano, principalmente nos EUA e na Inglaterra, a comunidade africana intelectual incorpora Sembène e seus filmes como uma predominante estética, política e de discurso acadêmico. Dentro de um discurso pan-africanista os afro-americanos ou afro-britânicos usavam Sembène como uma ponte que liga o continente de origem à diáspora.

É através da diáspora africana que a conscientização dos negros na África ganha forma e conteúdo. Foi a tamanha falta de humanidade que uniu os negros de todo o mundo no movimento conhecido como pan-africanismo. No período após a escravidão, os negros mesmos livres, ainda sofriam com o racismo. Teorias surgiram para definir qual era a posição do negro e do branco nessa nova sociedade. Tais teorias queriam camuflar o verdadeiro interesse dos imperialistas que buscavam justificar a exploração colonial e a escravização como, por exemplo, o Darwinismo social e da Teoria Poligenista. Segundo Thomas Skidmore (1976, p.68) “a teoria de que o ariano (ou anglo-saxão) tinha atingido o mais alto grau de civilização e estava, em consequência, destinado, deterministicamente, pela natureza e pela História, a ganhar o crescente controle do mundo – era sustentada por monografias históricas bem elaboradas”.

Foi na base desses discursos que os negros buscaram se unir, mesmo que de forma divergente. Vendo sua cultura e sua iniciativa sendo fiscalizadas e negadas, o negro passa a sentir uma necessidade de afirmação, nos afirma Georges Balandier (1964), queria passar a ser agente de sua história. Edward Blyden foi o primeiro a falar de uma “*african personality*” em uma conferência em maio de 1893, tornando-se o iniciador do mito africano (ou recuperação do orgulho da raça). Elisalva Madruga (1988), amparando-se numa citação de Abiola Irele, define a “*african personality*” como não só o temperamento do africano, mas também, e, sobretudo, o fundamento na cultura e na civilização africana, da personalidade

coletiva dos negros espalhados por todo o mundo, e afirma que para isso Blyden propunha o retorno à Mãe-África.

Tal retorno se fez por via simbólica e até mesmo física. Manifestações culturais surgem com o intuito de não deixar desaparecer a herança artística africana em seus descendentes.

Surge o Negro Renaissance, ou Renascimento Negro, que, como o nome indica, pretendia fazer reviver a autoconsciência do negro americano, propondo não uma utópica volta à África, mas uma redefinição do papel do negro em solo norte-americano. Entre os articuladores do movimento estão hoje os muito lidos e traduzidos escritores norte-americanos Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright, entre outros, que passaram a fazer da denúncia da situação de discriminação e de opressão econômica de que eram vítimas sua temática obsessional. (BERND, 1988, p.23).

A literatura de escritores negros serviram como base para surgimento de novos movimentos pelo mundo, como o Indigenismo haitiano<sup>29</sup>, Negrismo Cubano<sup>30</sup> e a Negritude na Europa<sup>31</sup>. Esse último, interessante a esse estudo, surge por volta de 1934 quando três estudantes negros oriundos de colônias francesas criam a Negritude, Leopold Sedar Senghor do Senegal (futuro presidente), Aimé Césaire da Martinica e Leon Damas da Guiana. Benedita Damasceno define a criação do movimento como:

---

29 Durante as primeiras décadas do novo século os Estados Unidos irão intervir militarmente nas Filipinas na Ásia; no Panamá e Nicarágua na América Central continental; e se impõe no Caribe, primeiro em Porto Rico, em 1898; depois em Cuba em 1902; e finalmente, na República Dominicana e Haiti, em 1915. Em todos estes países, mas particularmente no caso de Cuba e do Haiti, estas lutas se ampliaram em um movimento geral de descontentamento popular. Um amplo movimento nacionalista em defesa da libertação do país que se estenderia na etapa seguinte para o terreno da cultura, formando o que talvez seja o mais importante movimento literário do Haiti, o Indigenismo.

30 Característica principal, segundo Pires Laranjeira (1995:36), consistia no trabalho poético a partir da linguagem e das culturas crioulas (musical e folclórica), populares, mestiças e nacionais. Segundo Zilá Bernd (1987:52), para a minoria cubana negra (ao contrário do Haiti em que a maioria da população era negra), ser cubano autêntico era “reivindicar sua parte de cultura negra, o elemento fundamental que o distinguia do europeu”. O grande nome do Negrismo Cubano foi o poeta Nicolás Guillén, que além de ser o iniciador do movimento ao publicar *Motivos de son* em 1930, obra que revolucionou a poesia cubana

31 A Negritude como movimento surgiu em Paris nos anos 30, por volta de 1934, sob a liderança de três estudantes negros oriundos de colônias francesas: Aimé Césaire da Martinica, Leon Damas da Guiana e Leopold Sedar Senghor do Senegal, que, enriquecidos pela herança recebida dos movimentos norte-americanos e caribenhos, conceberam o movimento que foi o ápice do grito negro da revolta contra a discriminação racial, a assimilação cultural e o colonialismo, que naquele momento histórico afetava os negros de todo o mundo. Benedita Damasceno define a criação do movimento como uma forma de recusa à pura assimilação da cultura europeia por parte de intelectuais negros africanos, antilhanos, e outros, em detrimento de sua própria identidade cultural, e como uma tentativa de retorno às tradições e valores primordiais da raça negra; era uma tentativa de corrigir as distorções observadas pelos intelectuais africanos e neo-africanos entre a cultura que lhes era imposta e a sua própria realidade circundante e impedir a desagregação de sua unidade cultural.

Uma forma de recusa à pura assimilação da cultura europeia por parte de intelectuais negros africanos, antilhanos, e outros, em detrimento de sua própria identidade cultural, e como uma tentativa de retorno às tradições e valores primordiais da raça negra; era uma tentativa de corrigir as distorções observadas pelos intelectuais neoafricanos entre a cultura que lhes era imposta e a sua própria realidade circuncidante e impedir a desagregação de sua unidade cultural. (DAMASCENO, 1988, p. 12).

Ousmane Sembène passa a ser utilizado por tais movimentos como um porta-voz do povo negro. Seus filmes e suas intenções mudam de acordo com a identidade do espectador, sua posição e seu contexto social. Porém não se preocupa em agradar nem ser fiel a indústria cinematográfica, por isso muitas vezes é considerado arrogante.

O papel de Sembène esta diretamente relacionado a perspectiva da classe trabalhadora, cuja consciência foi a base de seu discurso contra o colonialismo francês. Em 1946 ele participou da greve dos trabalhadores ferroviários como um membro da união dos trabalhadores, na rota entre Dakar e Bamako. Esse evento inspira a criação do seu romance “God's bits of wood”. Inicialmente seu cinema era em formato de documentário e ficção de curta duração, porém ele resolve adotar o formato padrão de uma hora e meia a duas horas de duração.

A sua preferência por filmes ao invés da literatura ocorreu devido o analfabetismo e a falta de prática de leitura na sociedade africana, o que tornava o público muito restrito. Seguidor do marxismo, seu objetivo era alcançar as grandes massas, o que fez com que a produção de filmes superasse a dos livros. Ele não evitava o confronto com o Estado nem com o presidente Leopold Senghor, que considerava como um “bom homem francês”.

Na busca da defesa da identidade negra Sembène ressaltava a necessidade de uma real independência da Europa, sendo contra os acordos bilaterais e a ajuda financeira, principalmente da França. Sendo esse um dos principais motivos de seu confronto com o presidente Senghor, que muitas vezes censurou seus filmes. Devido a sua grande influência política e do valor de sua arte, foi considerado um dos maiores intelectuais dos primeiros anos da independência africana e “pai” do cinema africano.

A política francesa durante todo o período de dominação esteve direcionada para a prática da *assimilação*, ou seja, transformar os negros africanos em franceses “evoluídos”. As elites que surgem na África francófona não usam apenas a língua das metrópoles como meio de governo, como também admiram a sua produção artística e literária. Appiah afirma que o uso da língua estrangeira passou a ser uma marca de status, dificilmente abandonada pela elite que assumirá o comando do Estado. Ousmane Sembène protesta contra essa atitude, introduzindo em seus filmes dialetos como o wolof e uma crítica a nova elite burguesa

emergente na África, que “perde” seus valores tradicionais africanos em prol de uma maior aproximação com a Europa, a *assimilação gera frutos*.

No filme *Black Girl (La noire de...)* de 1966, Ousmane Sembène apresenta um retrato das mulheres africanas no Senegal através da personagem Diouana. Conta a história de uma jovem senegalesa que vai para a França trabalhar com um casal que a tinha empregado em Dakar. Inicialmente estava entusiasmada com a perspectiva de conhecer a França, porém seus padrões, principalmente a mulher, passam a explorá-la. Dessa forma o filme vai tratar de questões sérias como os efeitos do colonialismo, do racismo e dos conflitos trazidos pelas identidades pós-coloniais na África e na Europa. Sembène monta um retrato do povo africano importador dos valores europeus, através de revistas, moda, valores, inclusive idioma, perdendo suas supostas características “tradicionais”, sendo Diouana a imagem dessas mulheres

Tal concepção tradicionalista foi considerada equivocada por intelectuais que sucederam essa primeira onda de pensadores, que reconheceram que a verdade não cabe a nenhuma cultura em específico, o que devemos exercer é um domínio das verdades. Para que tais verdades passem a constituir a política nacional, é necessário que sejam creditadas. A preocupação passa a não ser mais, como foi para Sembène, a recusa da verdade estrangeira em favor da nacional, mas sim como administrar as relações entre a herança conceitual africana e as ideias que vem ao seu encontro. Deixaram de ser considerados traidores da causa nacional, como eram vistos nas décadas de 60 e 70, os intelectuais que defendiam essa concepção mais multiculturalista.

Os filmes de Ousmane Sembène pretendem passar a ideia de narrador, relembrando a tradição dos griots<sup>32</sup>. O que de fato distingue a África negra com respeito às suas fontes cinematográficas é o recurso frequente à literatura oral, de tradição mais forte, já que a escrita foi uma técnica introduzida pelos colonizadores estrangeiros. A utilização da dança, dos corpos, da música, são fundamentais na produção cinematográfica da estética africana.

O cinema, em vista de sua natureza múltipla, constituiria, em princípio, o meio mais beneficiado pelo uso da literatura oral, manifestação igualmente multimidiática que não se dá sem o auxílio da música, da dança, da representação dramática e de sinais codificados, como gestos e sons percussivos. Não por acaso, está em voga no debate acadêmico recente na África negra promover uma aproximação entre as tradições

---

32 Numa cultura oral como a africana, o griot conserva a memória coletiva. Por isso, é costume dizer-se que «quando na África morre um ancião é uma biblioteca que desaparece». A figura do griot tem uma enorme importância na conservação da palavra, da narração, do mito. Na prática, eles funcionam como escritores sem papel nem pena. Ortografam na oralidade aquilo que deve permanecer embutido na memória e no coração dos seus familiares e conterrâneos, no sentido de manter incrustada a identidade do seu ser e das suas raízes, fundamentada, em grande parte, no seu passado e nos seus predecessores.

orais locais e a tecnologia de multimídia. Tal prática, no entanto, não impede que se mantenha intata a posição conservadora de boa parte dos apologistas da oralidade. O conservadorismo nesse campo é, aliás, quase inevitável, quando se trata de proteger culturas nativas contra as transformações impostas de fora. (NAGIB, 1996, p.114)

A utilização da literatura oral é válida, pois permite que a arte desenvolva seu lado criativo e funcional, permitindo a utilização do seu lado político. Como ele se estende sobre a experiência de seu povo e avalia seus valores socioculturais, Sembène utiliza uma estética que é em grande parte explicável pela consideração do contexto cultural em que o seu trabalho se refere. Preocupado com o desenvolvimento intelectual das classes trabalhadoras, suas obras são criadas em linguagem acessível. Estilisticamente Sembène aborda seu filme como um contador de histórias, optando por utilizar os coloquialismos franceses de forma mais clara e fácil. É talvez essa preocupação de acessibilidade que inspira seu interesse nos meios visuais.

A tendência de seus filmes perpassa constantemente pela análise da realidade através de critérios sócias, políticos e econômicos. A temática chave de sua produção é o *conflito* entre a tradição e a modernidade, explicado por intermédio das tensões classicistas antagônicas, das forças nacionais e estrangeiras, a vida econômica, a luta contra o poder corrupto e a questão da dependência e da independência. Essa última perpassa pela noção da *descolonização da mente*, em que a crítica consiste na produção do cinema africano feito pelos africanos. Os recursos econômicos e tecnológicos precisam ser independentes da ajuda externa para que possa se dizer que de fato existe um cinema africano. Nesse sentido a descolonização tem como objetivo que sejam criados institutos e empresas de financiamento próprio africano.

O status do discurso é o foco principal do filme *Ceddo*. No início do filme fica claro que a noção de honra e verdade no discurso. Quando seus personagens perdem o direito a fala e são reduzidas ao silêncio, percebemos que o objetivo de Sembène era lhes recuperar o direito a possuir sua voz. É um pensamento totalmente político. O que a perda do filme *Ceddo* retrata é a dificuldade do discurso africano ser compreendido pelos “brancos” (muçulmanos e depois cristãos), como se fosse um “falatório” sem sentido, sem um significado. Agora o que Sembène nos traz é que o discurso africano também pode ter o valor da escrita.

Depois da independência formal em reação à Europa, Sembène percebeu primeiro as construções da elite africana e depois a nova independência, por meio da ajuda externa, para assim desenvolvê-la como significadora do mal. Para Sembène essa elite e a ajuda externa estão intimamente relacionadas, sendo consideradas as grandes barreiras para o desenvolvimento africano.

Sembène se tornou familiar com o marxismo, membro da KPF<sup>33</sup>, começou a escrever em 1956, primeiro em francês depois em wolof. Borom Sarret foi seu filme debutante, em que conta a história de um carroceiro que anda por Dakar com seu cavalo, transportando o que tiver para transportar. Nesse tempo a ideologia do otimismo era visível completamente nos recentes países africanos independentes e descolonizados. No fim, um homem de terno o convence a dirigir para uma parte europeia da cidade, chamada Plateau, a qual não é permitida a entrada da sua carroça. Enquanto ele é barrado pela polícia, o homem rico o deixa, sem pagar, e o oficial da polícia o pede para se retirar. Esse filme mostra como a segregação social na África está interligada aos valores europeus e que suas consequências geram a pobreza e a humilhação.

Outro filme, Emitai, 1971, foi o primeiro a ser feito no estilo africano. Em 1942 o exército francês queria forçar a população masculina da vila ao sul do Senegal, Casamance, para servir o exército. As mulheres desenvolvem os papéis mais radicais, na tentativa de resistência ao projeto, recusando-se a entregar arroz para o exército. Não pela primeira vez, Sembène colocou mulheres no papel principal. Não somente como componentes, mas como agentes de poder, luta. Isso foi pouco entendido pelos conservadores do Continente, mas foi uma temática contínua para Sembène, até morte em 2007.

Dentro de sua década mais produtiva, Sembène fez seu melhor filme, Ceddo (1976). Ele modifica as certezas nos quais a sociedade senegalesa foi criada. Dentro do sec. XVII a invasão islâmicas e cristãs foram, indistintamente, a tentativa incondicional de converter as pessoas para a sua fé. A competição levou Iman por entregar seus rivais para os vendedores de escravos. Camp of Thiaroye (1988) é meio que uma continuação de Emitai. Similarmente trata de um massacre no qual o exercito francês é responsável. Depois de ter acabado a 2ª Guerra Mundial os soldados africanos desmobilizados, que lutaram dentro do exercito francês contra a Alemanha, estavam sendo reembarcados. Os soldados esperavam o prometido pagamento e resistiram sem entusiasmo depois que isso não acontece. Os comandantes franceses, com tal situação não resolvida, ordenam tanques para matar os africanos. Como em tantos outros filmes de Sembène, Camp of thiaroye é drástico em sua representação, mostra uma irreconciliação com a França. Esse filme foi produzido sem nenhum dinheiro europeu ou

---

33 A Plataforma Comunista (*Kommunistische Plattform*, KPF) era originalmente uma tendência do PDS (Partido do Socialismo Democrático- sucessor do Partido Socialista Unificado da Alemanha) . É o grupo menos crítico à Alemanha Oriental dentro do partido, defendendo posições ortodoxas do marxismo em debates. Uma "meta estratégica" do KPF é "construir uma nova sociedade socialista, usando experiências positivas do que realmente é socialismo e aprendendo com os erros". A Plataforma tinha cerca de 850 membros em 2007, de acordo com o Verfassungsschutz - cerca de 1% de todos os membros do partido. Mantém relações com o Partido Comunista da Alemanha.



participação de francês, o que é um sonho para os cineastas africanos. Foi na verdade uma co-produção senegalesa, argeliana e tunisiana, sendo um exemplo de financiamento.

Sua principal preocupação é de um crítico que se recusa a permanecer como um observador passivo, enquanto a injustiça social aumenta no pós-colonialismo da África. O sentido dos filmes e livros de Sembène está na crítica das tensões resultantes das relações de poder. O trabalho de Sembène se propõe a expor sistemas que mantêm a exploração. Como ele mesmo argumenta, o artista deve servir como um porta-voz para os seus, expressando as aspirações e medos, servindo de espelho reflexivo de sua própria experiência.

Ele fundou uma pequena produtora filmica em Dakar, a “Filmi Domirev” que não alcançou suas expectativas devido as dificuldades financeiras e de produção. Em co-produção com Les Actualités Françaises, dirigido por André Zvobada (um autor de Marrocos, que dirigiu filmes como La Septieme Porte em 1947 e Capitão Ardant em 1952), ele cria seu primeiro curta, Borom Sarret. Porém Sembène sempre ressaltava a difícil situação dos escritores na África Negra, repetindo que o cinema africano não pode depender eternamente da “boa vontade” dos franceses.

Para alcançar tal objetivo, Sembène busca primeiro a "indigenizar" o meio recorrendo primeiro ao uso de línguas africanas (Wolof e Diola, duas línguas do Senegal, e Bambara, uma língua falada no Senegal Oriental, na Mauritânia, Mali, Burkina Faso, e Costa do Marfim na Moolaadé). Em segundo lugar, essa ênfase principal na linguagem lhe permitiu especificar seu público, a África, enquanto o Ocidente é apenas apontado como mercado. Em terceiro lugar, ele toma emprestado dos africanos as narrativas orais, proferidas pelos griots e passa a rejeitar a imitação de técnicas de Hollywood, inaugurando uma estética própria. Finalmente, empenhado em educar e “libertar” os pobres, Sembène usa as ferramentas fornecidas pela análise marxista. A filmografia de Sembène deu voz a milhões de africanos marginalizados, camponeses, trabalhadores, mulheres e crianças, embora muitas vezes colocando-o em desacordo com o governo de seu país.

A adesão de Sembène à tradição oral africana influenciou muito sua produção cinematográfica, que é frequentemente adaptado de suas obras escritas. Além de se considerar um griot e assim criar um estilo cinematográfico típico da África, Sembène também utiliza esse personagem em uma série de seus filmes. O griot exerce diferentes funções, como o ator / narrador de "Niaye" e o carroceiro da família em "Borom Sarret". Em "Xala", são também parte de uma celebração da "Senegalização" da Câmara de Comércio e as festividades do casamento do protagonista, El Hadji. Em "Ceddo", Fara, um griot, segue a princesa e seu captor, e pode-se imaginar que é através dele, bem como através do “griot-cineasta”, que sua

história foi transmitida para nós. Seria como se Sembène estivesse exibindo o exato momento de um acontecimento que seria narrado para as gerações futuras através desse griot, que presencia toda a história de libertação da escravidão.

Importante ressaltar que como os contos africanos, Sembène faz de seus filmes obras didáticas, que causam uma nova consciência. Ele busca denunciar a injustiça social e política, que surge da consciência social de seus personagens principais, explorado sempre pelo conflito: o velho contra o novo, bem contra o mal, os fracos contra os poderosos, a pobreza e a riqueza. Esses binômios, encontrados na história oral africana, se relacionam com o tipo de narrativa encontrada em seus mitos e lendas, e não apenas, como muitos críticos têm apontado, com os componentes de sua ideologia marxista.

Além disso, seu cinema é reconhecido por tentar ser o mais realista e natural possível, se aproximando de documentário. Seus filmes são baseados em fatos históricos, sendo ele também o roteirista de seus filmes, exceto no caso de “Camp of Thiaroye”, como foi o caso de “Ceddo” e *Black Girl*, este último surgiu a partir do suicídio de uma empregada negra que foi relatada em *Nice-Malin*, um jornal francês mostrado no filme.

Sembène utiliza as técnicas fílmicas de acordo com o que está representando, por exemplo, “*Xala*” ambientado no urbano, tem um ritmo mais rápido do que “*Emitai*”, que retrata o estilo de vida da aldeia. Isso está relacionado com o movimento que surge no início do século XX - nas décadas de 1920, 30 e 40 – a *Negritude*, criando uma nova estrutura para investigar o passado africano. Eles tinham como intuito intervir e alterar as versões eurocêntricas em relação à África e seus povos, trazendo novas versões acerca do continente.

### 1.5 Ousmane Sembène e o Realismo Socialista

Como foi dito anteriormente, Ousmane Sembène estudou em Moscou, no Gorky Film Studio<sup>34</sup>. Aluno de Mark Donskoi<sup>35</sup>, ele completa seu primeiro curta um ano depois, *Borom*

---

34 É um estúdio de cinema em Moscou, Rússia. Até o fim da União Soviética, Gorky Film Studio tinha produzido mais de 1.000 filmes. Muitos filmes clássicos foram filmados no estúdio de filmagem Gorky ao longo de sua história e alguns deles foram concedidos prêmios internacionais em vários festivais de cinema.

35 O diretor nasceu em 03/08/1901 e morreu em 21/03/1981. Graduou-se o departamento de Direito da Universidade de Simferopol, trabalhou como advogado, foi atleta profissional, publicou uma coleção de contos. Durante a Guerra Civil ele serviu no Exército Vermelho, passando um tempo como prisioneiro. Desmobilizado, estudou psicologia e psiquiatria na Faculdade de Medicina da Criméia. Em 1921-1925, ele estudou no departamento jurídico da Universidade de Simferopol, enquanto trabalhava nas autoridades de

*Sarret*. Esse diretor de cinema russo foi quem introduziu Sembène na arte cinematográfica, não somente ensinando as técnicas de filmagem, como inclusive as escolhas estéticas e políticas presentes em seus filmes. O estúdio *Gorki* surge por volta da década de 30, após Stalin assumir o posto de secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética, se tornando um dos órgãos de produção cinematográfica.

I realized that with a book, especially in Africa where illiteracy is known to prevail, I could only touch a limited number of people. I became aware that film, on the contrary, was likely to reach broad masses. At this point I addressed requests for different scholarships in order to receive a cinematographic foundation degree. The first country to answer me in a favorable way was the Soviet Union. I spent one year at the Gorki studio in Moscow where I received, under the direction of Mark Donskoi, a teaching practicum. (HENNEBELLE, 2008, p.8)

Mark donskoy (1901-1981) ganhou vários prêmios chamados Stalin Prize<sup>36</sup>, a maior marca soviética. O drama de Donskoy, "The Rainbow", uma trágica história de uma mulher ucraniana sob o poder da ocupação alemã, ganhou não só um prêmio, mas também o reconhecimento dos críticos americanos. Donskoy não fazia parte do estabelecimento Soviet Yiddish<sup>37</sup>, nem mesmo jamais se afirmou como defensor da causa judaica, mesmo tendo feito o filme no próprio local em que 30 mil judeus foram mortos na Ucrânia. Após ter filmado "The Unvanquished", narrando o campo de concentração e tendo apoio de Stalin (produtor automeado e censor dos filmes soviéticos) ocorre uma mudança na política Russa, dando início ao período anti-semita. A cultura judaica foi destruída, a memória do Holocausto foi apagada, Salomão Mikhoels e Veniamin Zuskin, juntamente com outros escritores e artistas, foram mortos. Donskoy sobreviveu razoavelmente bem. Foi demitido do estúdio de cinema

---

investigação, no Supremo Tribunal da Ucrânia. Naqueles anos, se interessou em obras literárias, escreveu vários livros de contos. O filme veio em 1926 quando trabalhou como assistente de direção na Terceira Moscow Film Studio, um editor assistente na Belgoskino. Junto com os filmes de M. Averbach, Cidade (1928) e O Homem de preços (1929), no espírito do seu tempo para a luta contra a influência burguesa sobre a juventude do NEP. Mas a atenção para si mesmo, ele traçou no panorama da Canção da Felicidade (1934, com VG Legoshin), talentosos jovens de minorias étnicas, apenas quando o governo soviético deu a oportunidade de se envolver no trabalho criativo. Nesta imagem, Don descobriu sua capacidade de levantar romanticamente e poeticamente história mundana, ganhou a reputação de ser um especialista em filmar filmes na vida das fronteiras.

36 Nome oficial do prêmio de estado da URSS entre 1941 e 1954.

37 É uma língua da família indo-europeia, pertencente ao subgrupo germânico, tendo sido adotada por judeus, particularmente na Europa Central e na Europa Oriental, no segundo milênio, que a escrevem utilizando os caracteres hebraicos. Dois grupos principais utilizam atualmente o iídiche: judeus ortodoxos no mundo inteiro, especialmente os ultra-ortodoxos (mesmo os residindo em Israel e Nova York), e judeus seculares, de idade avançada ou não, que valorizam suas raízes.

em Moscou e enviado não para um gulag<sup>38</sup>, mas para um estúdio de cinema em Kiev, onde ele foi capaz de continuar seu trabalho. Lá, ele fez “The Horse That Cried,” um filme sobre a liberdade, um gesto ousado na pós-União Soviética de Stalin.

Quando Donskoy retornou a Moscou continuou a fazer filmes, dirigindo várias biografias sobre Lênin, mas aos poucos ele se tornou cada vez menos relevante. Hoje ele é lembrado como um precursor do neo-realismo italiano e da “new wave” francesa. Vemos então que sua influência sobre Ousmane Sembène atuou de forma decisiva na construção de seus filmes realísticos e documentaristas, preocupados com a sociedade e carregados dos conceitos marxistas. Apesar de Sembène ter criado um estilo próprio de cinema africano através da oralidade, a estética predominante na sua obra é o realismo socialista.

Depois de suas obras sobre os crimes da era colonial (Emitai, Ceddo e Camp de Thiaroye), a que se seguiu Guelwaar (1993) constituiu uma mistura de seus trabalhos. Os trabalhos mais recentes de Sembène, a comédia Faat-Kiné e Moolaadé, um drama astuto sobre a circuncisão feminina, se concentram principalmente sobre o papel das mulheres. Sembène vê as mulheres como a verdadeira fonte de esperança para uma construção bem sucedida e verdadeiramente independente da sociedade Africano.

Mas o que de fato é o Realismo Socialista?

Essa expressão surgiu em 1934, no Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, em que o objetivo era definir o fundamento artístico das criações autorizadas. Após a entrada de Josef Stalin como chefe do Estado da União Soviética, toda a produção artística foi regulamentada em uma estética formal denominada de Realismo Socialista, ou de Jdanovismo, associados à arte Suprematista, que pretendia difundir o ideal revolucionário através de uma linguagem acessível e de fácil compreensão. Igualmente ocorreu no Senegal, na União Soviética os camponeses eram de maioria analfabeta exigindo uma linguagem mais simples. Stalin deu continuidade ao plano “Likbez”, iniciado por Lênin, que consistia em erradicar o analfabetismo na nação.

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. Esse estilo pôs fim ao cinema de vanguarda, suas experimentações, se aproximando do público e adotando uma apelo popularesco. Um grande exemplo é o filme

---

<sup>38</sup> Era um sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos, presos políticos e qualquer cidadão em geral que se opusesse ao regime da União Soviética: todavia, a grande maioria era de presos políticos

*Chapaev* (1934), dos irmãos Georgi e Sergei Vasilyev, produzido pelo estúdio Lenfilm, com cerca de trinta milhões de espectadores só na União Soviética.

Um filme como “Chapaev” (1934) dos irmãos Vasilyev, um dos mais populares da história do cinema russo, pode ser visto como um produto da análise semiótica dos westerns Americanos, resultando numa adaptação “recursiva” da forma para as necessidades ideológicas e o modelo da cultura oral tradicional da Rússia pós-revolução. “Chapaev” por sua vez tornou-se um modelo do Realismo Socialista no mercado interno, e um paradigma em seu próprio direito. (HUTCHINGS, apud AGUIAR, 2010, p.7)

Esse filme, e tantos outros, marcaram um forte ideal do realismo socialista, explorado por Stalin, que foi a biografia dos heróis. Essa temática possibilitava uma representação do cidadão soviético idealizado, passando a retratar nas películas as realidades sociais do camponês, o trabalho, as greves, a questão czarista e bélica, por exemplo. Podemos aqui perceber uma outra característica que aproxima Sembène dessa estética, a questão da “construção do novo homem”. Para a União Soviética a questão do “novo homem Soviético” tendia ao revolucionário, à frente da ideologia capitalista ocidental, que visava colocar a União Soviética e seu regime em lugar de destaque como maior potência mundial, economicamente e intelectualmente. Para o Senegal, não somente para Sembène, o “novo homem africano” precisava da descolonização da mente, superar a mentalidade da colonização e criar as bases de uma identidade cultural revolucionária.

Em 1946 Andrei Zhdanov, secretário do Partido Comunista, foi designado por Stálin para ser o responsável pela política cultural soviética. Ele adotou medidas para incentivar o socialismo realista nas artes até então com grande influência, devido ao elevado cargo que ocupava no partido comunista. Neste espaço de 12 anos entre 1932 e 1946, o realismo se tornou a estética predominante e oficial do partido nas artes como parte do aprofundamento da política de Stálin de controle total da sociedade civil.

Interessante percebermos que a maioria dos artistas que adotam o realismo socialista como estética predominante percebe a produção artística como uma arma política. “Quero usar a minha arte como uma arma” (RIVEIRA, 1932, apud FER, 1998, p.253), dizia o pintor muralista mexicano Diego Rivera, adepto do realismo socialista, “I regard the cinema primarily as a political instrument of action. I stand, as I've always said, for Marxism-Leninism. I am for scientific socialism”, afirmava Ousmane Sembène (HENEBELLE, 2008, p.12), adepto da mesma estética. Assim como eles, vários artistas do século XX seguiram as ideias de uma arte voltada para os ideais comunistas, da revolução proletária, inspirados pela Revolução Russa (1917) e pelo marxismo, esses artistas mantêm um elo com a esquerda

revolucionária. A realidade social passa a ser estabelecida como estrutura final do conteúdo artístico. Renata Gonçalves (2008) nos explica claramente os objetivos dessa arte marxista:

O enfoque autoritário da estética soviética proíbe a transcendência da arte e destaca a teoria do reflexo, assim a arte é uma apresentação específica da verdade, ou seja, da realidade estabelecida. Além disso, a interpretação da estética ortodoxa marxista concede forte ênfase à ideologia e ao caráter de classe da arte, pois compreende a qualidade e verdade da obra de arte em termos da totalidade das relações de produção existentes. Desse modo, atribui à arte uma função e um potencial político. (GONÇALVES, 2008, p.2)

Essa recusa do caráter transcendental da arte direcionava o papel da mesma a identificação com os valores populares e aproximação da arte com o povo através da sua simplificação, tudo que se distanciava disso era considerado deturpação da arte, a serviço do capital, que representava a arte como produto de uma classe sem potencial de desenvolvimento, decadente (burguesia). Assim a arte passa a ser vista como uma forma de educar as massas para os ideais do Partido Comunista. A formação dessa arte seria progressista e proletária, envolvida com a Revolução. O estilo era “realista na forma” e “socialista no conteúdo”, isto é, a arte devia ser um reflexo da realidade, e sua mensagem um instrumento de propaganda do partido.

Porém o ideal dessa estética direcionado por Stálin não alcançou seu objetivo, o fato é que a estética soviética estabeleceu normas e fixou modelos, incompatíveis com as posições marxistas em que pretendia fundar-se. No objeto imitado do realismo socialista soviético vemos uma realidade que é construída através padrões estéticos e pré-estabelecidos politicamente. Dessa forma toda a política soviética se baseava em binarismos, em oposições conflitantes, tal concepção de mundo binário também esta presente na arte de Sembène, seriam elas:

A URSS liderava o Bloco Antiimperialista e Democrático, enquanto os EUA representavam o Bloco Imperialista e Antidemocrático, (...) Na filosofia e na ciência, opunham-se o idealismo e o materialismo; na biologia a genética reacionária de Mendel (adotada pelo Ocidente) e a genética revolucionária de Michurin e Lisenko; na política o imperialismo e o socialismo e, finalmente na arte, o subjetivismo burguês decadente e o realismo socialista. (HARTMANN, 2010, p.11)

De acordo com esse pensamento a realidade do mundo passa a ser vista como uma constante guerra entre o representante do bem e do mal, a verdade e o erro, o amigo e o inimigo, o amor e o ódio, diante do qual a neutralidade ou a indiferença não são apenas suspeitas, mas, sobretudo, criminosas. Tal pensamento norteou muitos artistas africanos na

década de 60/70, principalmente os adeptos do marxismo e da luta pela libertação nacional. Vejamos alguns trechos do livro *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon (2005), que demonstram claramente essas questões:

Diz-se então que os colonizados querem ir depressa demais. Ora, nunca nos esqueçamos, não há muito tempo afirmava-se a sua lentidão, a sua preguiça, o seu fatalismo. Já se percebe que a violência, nos caminhos bem precisos, no momento da luta de libertação, não se apagou magicamente depois da cerimônia das bandeiras nacionais. Ela se apaga ainda menos se a construção nacional continua a inscrever-se no quadro da competição decisiva entre o capitalismo e o socialismo. (FANON, 2013, p.93)

Com o apoio incondicional dos países socialistas, os colonizados se lançam com as armas que têm contra a fortaleza inexpugnável do colonialismo. (FANON, 2013, p.97)

É por isso que precisamos saber que a unidade africana só pode fazer-se sob o impulso e sob a direção dos povos, isto é, desprezando os interesses da burguesia.(FANON, 2013, p.192)

(...) devemos opor-nos vigorosa e definitivamente ao nascimento de uma burguesia nacional, de uma casta de privilegiados. Politizar as massas é tornar a nação global presente para cada cidadão. É fazer da experiência da nação a experiência de cada cidadão. (FANON, 2013, p.229)

Frantz Fanon foi um psiquiatra da Martinica, que se envolveu com a luta pela libertação da Argélia, especialista na temática da descolonização e da psicopatologia. Ele enxerga o racismo como elemento central, operador psíquico da dualidade entre colono e colonizador, branco e negro, no colonialismo. O mais interessante na sua abordagem é a conclusão que chega de que aqueles que assumem uma atitude discriminatória não são necessariamente mais racistas do que àqueles que assumem o papel de cúmplices passivos dessas ações. Esses binômios da cultura marxista estão presentes nos seus textos, de forma mais aprofundada e discutida, mas representando essa luta constante entre o bem (a revolução proletária) e o mal (a burguesia capitalista).

Sembene também apresenta essas questões não somente em seus filmes, mas como em suas entrevistas, vejamos alguns exemplos:

But our situation – that of scenario writers in Black Africa is really uncomfortable. I always repeat that African cinema cannot depend eternally on the “goodwill” of the French. (...) All that returns to the general problem of the neocolonialism which we are in with the complicity of our governments. (...) I will not wait, sitting on a chair, for my country to take in hand all its economic and political destinies. (HENNEBELLE, 2008, p.10)

The enemy in 1969 is foreign neocolonialism, but also the local bourgeoisie, who become accomplices of them for their greatest interest. (...) I denounce two things:

neocolonialism (indeed why does this treatment of the Africans continue?) and the “new African class” (generally made up bureaucrats and a certain form of technical assistance). (HENNEBELLE, 2008, p.12-13)

Essa concepção de Sembène, Fanon, e outros intelectuais da década de 60 pode ser compreendida através da noção do materialismo histórico de Karl Marx. Foi com MARX (1818-1883) e Friederich ENGELS (1820-1895) que a concepção dialética foi capaz de superar a abordagem idealista do início do século XIX, ao propor que as mudanças só ocorreriam na realidade material, e seria essa realidade que determinaria nossas ideias e concepções. Dessa forma a consciência seria o resultado do ser em relação a sua produção, o que ele produz e como. O materialismo histórico surgiu da interpretação de Marx e Engels sobre o pensamento alemão de Hegel (dialética idealista) e Feuerbach (materialismo mecanicista), propondo uma nova forma de analisar a história e a realidade existente.

O modo dialético de pensar não procura nos objetos de sua investigação essências eternas, fixas e independentes. Se há uma essência na realidade objetiva ou subjetiva, esta é dinâmica, contraditória, relacional, ou seja o que for, contando que não imutável eterna, etc., como a vê a metafísica. (SCHAEFER, 1985, apud MASSON, 2007, p. 107)

A realidade está em movimento, ela não é aparente e por isso Hegel acreditava que precisava criar um método capaz de captar as contradições, ou seja, a dialética só existe a partir do movimento e esse a partir do processo histórico. A história então estaria sempre se referindo a polos, contradições, conflitos. As mudanças na realidade social eram vistas por Sembène na década de 60, e ele partia dessa dialética de Hegel e Marx para explicar as reviravoltas que afligiam a África, através, principalmente, dessa noção de polos e conflitos.

Diferentemente de Hegel, Marx analisa a relação do homem com o sociológico, político e econômico pelo materialismo e não pelo idealismo hegeliano. Para ele as coisas mostram uma aparência oposta de sua essência, cabendo a ciência a tarefa de compreender essa relação.

A conclusão geral a que cheguei e que, uma vez adquirida, serviu de fio condutor dos meus estudos, pode formular-se resumidamente assim: na produção social de sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o ser social que, inversamente, determina a sua consciência. (MARX, 2003, p.5)



Vemos então que a estrutura econômica em Marx determinaria a produção da vida material e assim a consciência dos indivíduos. Para Marx o movimento é que determinaria o ser, sendo possível que esse autodinamismo fizesse com que a estrutura sofresse modificações, por isso ele afirma que isso ocorre de forma não mecânica. Afirma que o material determina o ideal, e que a única forma de se entender a realidade em sua essência é através do método materialista histórico e dialético.

É nesse ponto que podemos entender porque o materialismo histórico surge como uma possibilidade de compreensão do social por parte da intelectualidade africana. Para Marx e Engels a História não mais ocorre *sobre* os homens ou *sobre* as coisas, de forma transcendental, ao contrário ela é vista como um produto das atividades dos homens. E sendo vista dessa forma existe no homem uma força capaz de mudar, o papel da revolução. Oras, o que Sembène e tantos outros africanos buscavam era justamente transpor a ideia colonialista de uma força transcendental, que vinha de fora e os sujeitava a categoria de dominados e que nada podiam fazer contra isso, eram destinados a serem colônias por serem menos inteligente, menos avançados, menos civilizados, e tantos outros paradigmas criados no decorrer do século XVIII e XIX. Com o materialismo surgiu a afirmação de que o homem produz suas ideias, não mais alienado é capaz de transformar o social através de suas relações com a produtividade material, e assim produzem juntamente “os princípios, as idéias, as categorias, de acordo com as suas relações sociais. Por isso, essas idéias, essas categorias, são tão pouco eternas como as relações que exprimem. São produtos históricos e transitórios”(MARX, 2001, p.98). Podemos, de forma mais didática, resumir em quatro conceitos fundamentais o materialismo histórico de Marx:

1. A História da Filosofia, que aparece como uma sucessão de doutrinas filosóficas contraditórias, dissimula um processo em que se enfrentam o princípio idealista e o princípio materialista;
2. O ser determina a consciência e não inversamente;
3. Toda a matéria é essencialmente dialética, e o contrário da dialética é a metafísica, que entende a matéria como estática e anistórica;
4. A dialética é o estudo da contradição na essência mesma das coisas;

O homem, de acordo com Marx, não é mais determinado pela história, ele passa a transformá-la. O método desenvolvido por Marx é considerado realista, e não positivista, o mundo é real e assim sendo concebido em forma de estruturas, diferenciado e em desenvolvimento e que, dado ao fato de existirmos, constitui um possível objeto de

conhecimento para nós. É nesse ponto que a estética de Sembène se assemelha a teoria materialista de Marx, pois esse último vai afirmar que a realidade concreta não é estática, mas contraditória. Por ser assim a dinâmica que desenvolve é a de *conflitos de contrários*, e tais conflitos fazem com que a realidade avance dentro dos processos históricos, de forma progressiva, constante, evolucionária e revolucionária. Tudo está em condições de se transformar, de se desenvolver. Nestas transformações, o papel dos homens é o de acelerar as transformações, dar a elas um sentido, uma direção.

Mas como funciona esses contrários para Marx? Ele parte da ideia de que nada é eterno, tudo está em constante transformação, as coisas possuem um começo, uma maturidade, velhice e depois chegam a um fim, que será o início de um novo começo. Ou seja, as coisas podem se transformar umas nas outras, e assim, uma coisa não é somente ela mesma, mas seu contrário. Por ser assim o conflito não é exterior, ao contrário, acontece no interior, em toda coisa existe duas forças contrárias que estão em conflito, gerando movimento. Tal conflito pode ser no sentido afirmativo ou negativo, e esse movimento gera contradições e essa mudanças. Essa é a dialética de Marx.

A arte para Marx seria libertadora, um espaço que permitiria ao artista expressar de forma singular toda uma universalidade, manifestando a superestrutura<sup>39</sup>, possibilitando que o mundo seja acessível para além da ciência e da religião. O cinema, que surge mais fortemente após a morte de Marx, será um campo das artes analisado pelos marxistas do século XX gerando convergências. De um lado nos temos, de acordo com Antônio Câmara (2007), os marxistas que estavam envolvidos com a revolução soviética, tentando dar a arte o caráter de classe, e por outro temos Lukács e a tentativa da criação da Estética Marxista, acreditando que somente o realismo seria a resposta.

No caso africano, vemos que Sembène se utiliza desse discurso, modificando a perspectiva da “guerra contra o ocidente” em si, pela da exploração colonial e pós-colonial. Ao representar o sujeito oprimido africano, este cineasta aponta os principais problemas sociais que precisavam ser revistos pelos governantes e as principais consequências, nos setores mais marginalizados, desse longo processo de diáspora e perda de identidade. Dessa forma, assim como o realismo socialista, Sembène olha para o homem, portanto, dentro da

---

39 No Prefácio da Contribuição à crítica da economia Política (1977), Marx irá definir a arte como parte da supra-estrutura, juntamente com as formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, formando assim o que ele entenderia por formas ideológicas (Marx, 1977, p.25). E através dessas formas que a consciência do conflito é percebida pelos homens, resumindo-se no conflito entre as forças produtivas materiais e as relações sociais de produção de uma determinada sociedade.

História, mas também projetado no mundo, à procura de novas dimensões do conhecimento da existência. De um homem completo, total, característica herdada por ambos do marxismo.

O fato de ser marxista, membro do partido comunista francês, aluno de Dosnkoy e sua produção estética marxista somente ressaltam a sua adesão ao realismo socialista soviético. O cinema, para Sembène, pode tornar visíveis os abusos do poder e tornar manifesto o que os governos gostariam de manter escondido. O cinema pode falar ao mundo ocidental sobre seu poder opressivo e ao Senegal, seu país, e a outros países do Terceiro Mundo sobre sua opressão. O cinema, acredita Ousmane, supera o problema apresentado pelo analfabetismo no Terceiro Mundo, uma vez que é acessível tanto a letrados quanto aos iletrados. Isso explica porque passou a usar o wolof ao invés do francês em seus filmes recentes. Ao usar o cinema para chamar atenção para a dicotomia Terceiro Mundo/Ocidente, Sembène contribui consideravelmente para o desenvolvimento do filme político.

Ao concebermos o cinema como produtor de um discurso temos que evitar cair na “armadilha” do discursos apenas como um conjunto de signos, significantes específicos, com interpretações definidas, ocultas, distorcidas, em que seu conteúdo é completo de “representações” invisíveis. Esse tipo de interpretação concebe uma “verdade” que estaria à espera de ser descoberta pelo pesquisador, escondidas no e pelos textos. Michael Foucault (1996) desacredita na ideia de que haja algo por trás das cortinas, propõe uma análise das relações históricas presentes no discurso e de suas práticas. Dessa forma que o cinema nesta pesquisa é visto como uma prática social, ou seja, um discurso capaz de dialogar com a consciência histórica social. Dessa forma, analisar os filmes significará antes de tudo tentar escapar da fácil interpretação daquilo que estaria por trás dos documentos, procurando explorar ao máximo os materiais, na medida em que eles são uma produção histórica, política; na medida em que as palavras são também construções; na medida em que a linguagem também é constitutiva de práticas.

Ao partimos da concepção de Foucault vemos que o discurso não é estrutural, acabado, ao contrário ele se constitui através das relações de poder. Sembène ao utilizar a estética neo-realista ele constrói um discurso capaz de transmitir o que deseja anunciar a sociedade. Ao fazer isso uma relação de poder se constitui, relação essa dupla: Sua com o discurso oficial, sua com o espectador.

O enunciado presente no filme *Boroom Sarret* pode ser utilizado para exemplificar a análise de discurso para Foucault: “Quem canta sobre os meus ancestrais? Os bravos guerreiros do passado. O mesmo sangue corre nas minhas veias. Aliás, não é porque a vida

nova me reduziu a esse trabalho de escravo, que não sou mais um nobre, como meus ancestrais”.

1. Referência a algo que identificamos: No caso seria a figura do africano, do homem negro escravizado na África contemporânea.
2. Sujeito: alguém que pode efetivamente afirmar aquilo, muitos africanos ocupam atualmente o lugar de sujeito desse enunciado. Podemos pensar quem são esses sujeitos, como as relações sociais em África ajudam a conceber esse tipo de discurso. O que contribui a refletir a crítica de Sembène sobre a nova elite burguesa negra que surge.
3. Coexistência com outros enunciados: o fato de o enunciado não existir isolado, mas sempre em associação e correlação com outros enunciados, do mesmo discurso (no caso, o discurso do partido comunista senegalês) ou de outros discursos (por exemplo, o discurso oficial do governo, das elites, ou mesmo o discurso de outros intelectuais africanos, e assim por diante);
4. Materialidade específica: as formas concretas em que ele aparece, o cinema, por exemplo, na literatura, na mídia, comissões políticas, na fala de intelectuais, jornais, entre diversas formas.

Interessante perceber que Foucault nos mostra que todo discurso está dentro de um campo de saber, ou seja, o discurso de Sembène se inclui em um conjunto de enunciados, apoiados em um sistema de formação, como no caso da política e da arte socialista. É dessa forma que podemos analisar seus filmes como uma transmissão da ideologia socialista, tanto nos enunciados como na estética escolhida para transmiti-lo, ganhando um teor de filme histórico mais acentuado. Ao se incluir em um campo de formação o discurso ganha mais força, na medida em que existe uma espécie de “matriz” na qual a base do discurso se encontra. Nesse caso, os valores socialistas dos partidos/movimentos em que Sembène participou ativamente em toda a sua vida, e o neo-realismo formam o que seria essa matriz. Assim os “falantes” se reconhecem ao identificar essa “matriz”, o que nos permite identificar quais as características de seu cinema, os possíveis diálogos traçados na sua composição e assim formular qual a identidade africana que busca “inventar”.

A ideia de prática discursiva de Foucault, teoria que nos ajuda a pensar sobre as dinâmicas de poder, considera os atos de fala incluídos dentro de um certo regime de verdade, ou seja, falamos dentro de regras dadas historicamente e afirmando verdades de um tempo. Por isso que o discurso está “amarado” com o poder e o saber de seu tempo. Isso nos faz

perceber que o cinema de Sembène está inserido no momento pós-independência senegalês, no qual os traumas coloniais, a escravidão e a opressão cultural se misturam com o novo sentimento de liberdade, o que faz os intelectuais da geração de 60 lutar pelo reconhecimento de uma identidade negra, africana. Como ela não existia, principalmente em moldes nacionais, o modelo escolhido acredita no pan-africanismo, em um universalismo que ao mesmo tempo contempla a diversidade étnica.

Dessa forma que Hobsbawm (1990) nos diz que a dominação passa a ser o elo dos países que sofreram com o poder colonial. Porém isso não é suficiente para denominar de “nação” aos Estados que emergem da descolonização, ou chamar os movimentos que levaram à descolonização de movimentos nacionalistas. Além disso, ele mostra que nesses países a aproximação com a esquerda ocorre devido a experiência de luta anti-imperialista dos países coloniais. Teorias anti-imperialistas eram parte orgânica do pensamento socialista, o fato da União Soviética ser em grande parte asiática e não modulado pela Europa aproximava-a dos ativistas do “Terceiro Mundo”.

A partir daí fica mais claro entender a concepção de Foucault ao dizer que os sujeitos sociais não são causas, não são origem do discurso, mas são efeitos discursivos. Quando analisamos um discurso não vemos ali a manifestação de um sujeito, já que ele não é idealizado, essencial. Mas ele é ao mesmo tempo falante e falado, porque através dele outros ditos se dizem. Tal concepção carrega o conceito essencial de M. Bakhtin (2003), a teoria da polifonia, do diálogo, na qual fica entendido que há inúmeras vozes falando num mesmo discurso, seja porque o destinatário está ali também presente, seja porque aquele discurso está referido a muitos outros. Assim o homem é inconcebível fora das relações sociais que o constituem. Por isso que o estudo da biografia de Sembène nos permite perceber que o contexto social sindical em que se formou politicamente influencia diretamente na sua “visão de mundo”, que encontrou no neo-realismo a forma de se expressar.

A interação entre o contexto social e a produção artística é fundamental para a produção de um discurso, principalmente quando esse discurso está na esfera sociopolítica, como no caso, aqui estudado, da identidade. Bakhtin (1986) através dos estudos sobre os gêneros discursivos mostra que esses são divididos em dois tipos: o primário (simples) e o secundário (complexo). A diferença se encontra no grau de complexidade da circunstância de interação social e a forma como o discurso é apresentado. Assim, no processo de formação, os gêneros secundários do discurso - como as novelas, o **cinema**, teatro, todos os tipos de discurso resultantes de pesquisa científica, os grandes gêneros de exposição de idéias etc. - surgem principalmente escritos e em circunstâncias de uma interação cultural (artística,

científica, sócio-política, etc.) mais complexa e evoluída com relação aos gêneros que lhe deram origem. Isso quer dizer que os gêneros secundários “absorvem e transmutam” os gêneros primários que se constituíram em circunstância de uma interação verbal espontânea. É justamente essa inter-relação que nos permitirá compreender como o discurso, no caso desta pesquisa o cinema, se correlaciona com as ideologias e visões do mundo. Dessa forma, ao estudar as obras de Ousmane Sembène é possível perceber como a identidade está sendo defendida, à partir da sua relação com o histórico, o político e o social africano.

## 2 HISTÓRIA DO SENEGAL: APONTAMENTOS HISTÓRICOS DA INDEPENDÊNCIA SENEGALESA

Mapa 1 - Mapa do Senegal



Fonte: <http://www.lonelyplanet.com/maps/africa/senegal/>

### 2.1 As abordagens do Estudo da Dominação Europeia na África

Foi a partir de 1850 que a França mudou sua forma de ocupação no Senegal, passando a estar presente de forma mais efetiva devido a interesses em matérias-primas e a posse desse território. A cidade de Dacar, atual capital do país, foi construída em 1854 sob o governo de Faidherbe, governador do Senegal, lugar em que os funcionários e as atividades administrativas passariam a funcionar. Tal medida teve como incentivo os baixos custos administrativos e a localização geográfica, que dava fácil acesso ao alto-Senegal Níger, facilitando uma possível dominação do Sudão ocidental.

De 1880 até 1914 a África passa pelo período de partilha entre os países industrializados europeus. De acordo com Godfrey N. Uzoigwe (2010) a explicação para as razões de repartirem a África naquele momento perpassa pela teoria econômica, teorias psicológicas, teorias diplomáticas e teoria da dimensão africana.

A teoria econômica busca entender os motivos do imperialismo através de uma crítica comunista ao estágio monopolista do capitalismo. O imperialismo econômico enquanto teoria surge em 1900, num congresso dos social-democratas alemães que botavam em pauta a expansão imperialista em escala mundial. De acordo com Uzoigwe foi nesse congresso que Rosa Luxemburgo pela primeira vez falou no imperialismo como último estágio do capitalismo. A concepção mais clássica sobre a definição do imperialismo é a de John Atkinson Hobson, que falava em excedentes, superprodução e o subconsumo fazendo com que os países industrializados necessitassem investir economicamente em lugares fora de sua esfera de dominação política, tomando posse de novos territórios. Não que esse autor não levasse em consideração as razões não econômicas, mas para ele a decisão final na expansão sempre seria a questão financeira.

Lênin adotou a tese tanto dos social-democratas alemães quanto de Hobson, fixando uma passagem do capitalismo pré-monopolista para o estágio puro do monopolismo representado na expansão e dominação territorial. E seria essa política o próprio fim do capitalismo, como nos esclarece Uzoigwe.

Concordando com Rosa Luxemburgo, e em contradição com Hobson, Lênin acreditava estar o capitalismo destinado a autodestruição, pois, tendo finalmente partilhado o mundo entre si, os capitalistas, convertidos em pessoas que vivem de rendas, parasitas, sustentados pelos lucros de seus investimentos, estariam ameaçados pelas nações jovens, que exigiriam uma nova partilha do mundo. Os capitalistas, sempre ávidos, recusariam. O conflito, portanto, não poderia ser atalhado senão por uma guerra, no fim da qual os capitalistas seriam obrigatoriamente vencidos.(UZOIGWE, 2010, p.24)

Assim sendo marxistas adotam esse discurso, descrevendo o imperialismo e o colonialismo como uma exploração econômica. Apesar de vários teóricos serem contra essa redução da problemática do imperialismo à noção de capitalismo, percebe-se que a teoria clássica do imperialismo não permite refutar que exista uma dimensão econômica muito forte por trás dessa política expansionista.

As teorias psicológicas, para Uzoigwe, seriam o darwinismo social, cristianismo evangélico e o atavismo social. Sobre o primeiro vejamos o que o autor nos explica:



(...) parecia fornecer caução científica aos partidários da supremacia da raça branca, tema que, depois do século XVII, jamais deixou de estar presente, sob diversas formas, na tradição literária europeia. Os pós-darwinianos ficaram, portanto, encantados: iam justificar a conquista do que eles chamavam de “racas sujeitas”, ou “racas não evoluídas”, pela “raça superior”, invocando o processo inelutável da “seleção natural”, em que o forte domina o fraco na luta pela existência. Pregando que “a força prima sobre o direito”, eles achavam que a partilha da África punha em relevo esse processo natural e inevitável. O que nos interessa neste caso de flagrante chauvinismo racista – já qualificado, e com muita razão, de “albinismo” – e que ele afirma a responsabilidade das nações imperialistas. (UZOIGWE, 2010, p.25)

O Darwinismo social seria uma adaptação da teoria evolucionista criada por Darwin para explicar o surgimento dos seres vivos. Absorvendo principalmente a noção de que a partir da lei da natureza os mais fortes sobrevivem e os fracos são erradicados, políticas de controle da natalidade, de melhoramento genético (eugenia) e inclusive o próprio imperialismo foram realizadas no percurso histórico da humanidade.

Sabemos que com a elevação do poder europeu no século XVI, o status de escravo começou a ser associado aos africanos de pele preta. Com o Iluminismo, o paradigma cristão nos dizia que Deus tinha criado todas as coisas em hierarquia, do elemento inferior ao superior, e assim os inferiores teriam como destino servir aos superiores. Essa perspectiva se altera com o advento do Romantismo (1760- 1870) e a noção de essência, ou seja, com Kant vemos a noção do pensamento intuitivo e não racional, possibilitando que existisse uma essência imutável ao ser humano. Isso criou a ideia de que o indivíduo estaria sujeito à comunidade, pois *pertenceria* a ela, surgindo assim a noção de *raça*. Malik (1996) ressalta a importância de entender a gênese do moderno discurso de raça como parte de uma tentativa de articular diferenças internas à sociedade europeia. Assim a noção de superioridade surge no próprio seio das massas européias, antes mesmo do contato com o *outro* na colonização.

À partir do século XVIII a explicação da humanidade passa da cristã para a científica, e assim regida por leis biológicas e naturais, surgindo a teoria poligenista. A humanidade teria um ancestral comum, porém seria dividida em espécies de diferentes aptidões e heranças. O “cruzamento” dessas raças divergentes levaria a degeneração da espécie. Foi nesse contexto que surgiu o Sistema Geral da Natureza (1740) de Charles Linnaeus (1701-1778). Ele irá dividir a humanidade em 4 tipos, os europeus brancos, os americanos vermelhos, os asiáticos amarelos e os africanos pretos. Segundo ele os europeus e americanos brancos eram suaves e inventivos, os vermelhos americanos eram obstinados, asiáticos amarelos eram melancólicos, cobiçosos e os africanos pretos indolentes e negligentes.

No século XIX a poligenia ganha mais força com o advento do racismo científico. O racismo científico proclamou a aptidão da classe capitalista para reger a classe trabalhadora e

a da raça branca para reger a negra. Darwin rompe com essa ideia ao mostrar que nada é permanente, na verdade as espécies estariam em constantes mutações, sujeitas a evoluções, adaptações e seleções. Na política, o imperialismo europeu se valeu da ideia de sobrevivência dos mais aptos para justificar o avanço da colonização. Uma teoria sobre raças foi sistematizada a partir do darwinismo social, preconizado por Herbert Spencer. O determinismo racial ou darwinismo social validou a perspectiva biológica do Positivismo. Nele, as raças são vistas como imutáveis e a miscigenação é tida como sinônimo de degeneração.

O Cristianismo evangélico, por sua vez, considerava o Darwinismo uma heresia, porém o racismo estava presente no caráter “missionário” da partilha da África, pois iria “regenerar” o povo africano. Temos também o Atavismo Social que tenta explicar o imperialismo. Uzoigwe aponta Joseph Schumpeter como precursor da ideia de que o imperialismo seria a consequência de certos elementos psicológicos imponderáveis e não de pressões econômicas. Dessa forma aponta a noção de desejo, ou seja, um homem domina o outro pelo desejo que tem de dominação. Essa pulsão agressiva inata seria comandada pelo desejo de apropriação, próprio do ser humano. O imperialismo seria, portanto, um egoísmo nacional coletivo. Uzoigwe resume o atavismo social de forma clara:

O novo imperialismo, por conseguinte, seria de caráter atávico, quer dizer, manifestaria uma regressão aos instintos políticos e sociais primitivos do homem, que talvez se justificassem em tempos antigos, mas certamente não no mundo moderno. Schumpeter demonstra então como, pela sua própria natureza, o capitalismo seria “anti-imperialista” e benevolente. Dirigido por empresários inovadores, seria totalmente oposto as motivações agressivas e imperialistas das antigas monarquias e classes de guerreiros, cujas ambições não teriam objetivos precisos. Ao contrario destas, o capitalista teria objetivos claramente definidos e por isso seria inteiramente hostil aos comportamentos atávicos próprios de antigos regimes. Assim, conclui Schumpeter, a explicação econômica do novo imperialismo, baseada no desenvolvimento lógico do capitalismo, é falsa. (UZOIGWE, 2010, p.26)

As teorias diplomáticas abrangem o prestígio nacional, o equilíbrio de forças e a estratégia global. Elas buscam uma explicação mais política para a partilha africana, em que Uzoigwe aponta Carlton Hayes como precursor da ideia do prestígio nacional. Segundo ele o expansionismo estaria ligado a noção de nacionalismo, em que os dirigentes teriam um impulso de restaurar o prestígio nacional perdido no enfraquecimento do poder na Europa. O equilíbrio de forças, por sua vez, estaria atrelado ao desejo de manter o equilíbrio e a paz na Europa, ou seja, a Europa não teve outra escolha a não ser “retalhar” a África devido aos

conflitos de interesses. A outra vertente acredita que a partilha seria estratégia global e não econômica.

Por fim o autor nos mostra a Teoria da Dimensão Africana, que seriam abordagens que pensavam a partilha a partir da própria história africana, mostrando que ela não ocorreu somente pela questão industrial na Europa, mas também por todo o processo de relação histórica entre Europa e África.

## **2.2 Assimilação Cultural: Política da Metrôpole Francesa na colônia senegalesa**

As possessões francesas na África se dividiam entre a AOF - composta por Senegal, Sudão Francês (atual Mali), Guiné Francesa, Alto-Volta (atual Burquina Faso), Costa do Marfim, Daomé (atual Benin), Níger e Mauritânia - e a África Equatorial Francesa (AEF) – composta por Congo-Médio (atual Congo), Chade, Oubangui-Chari (atual República Centro-Africana) e Gabão.

A França considerava os seus territórios ultramarinos como prolongamentos do território nacional, dividindo-os administrativamente em departamentos, se assemelhando as divisões da metrôpole e sendo representadas no parlamento.

A administração francesa funcionava, segundo Majhemout Diop (2011), em agrupamentos de colônias, cada um com seu governador-geral, que tinha que se reportar ao ministro das colônias na França, governando através de decretos. Os territórios que por sua vez eram geridos por mandatos o responsável era o alto-comissário da República. Na AOF e na AEF existia a prática do alistamento militar, enquanto que nos territórios sob mandatos isso não existia. A França submetia sua administração à Sociedade das Nações através de um relatório anual.

Na AOF existia o tenente-governador, um título abaixo do governador-geral, que se responsabilizava por cada colônia como um chefe administrativo e contava com representantes em cada circunscrição, e cada uma delas possuía um chefe de círculo. Abaixo dele temos os chefes de Cantão ou chefes de comunidades, que compunham a última instância do alcance administrativo colonial.

Apontar os africanos que participavam da administração como meros colaboradores implica ignorar a complexidade da dominação colonial. É associar esse domínio com uma aceitação passiva por parte dos mesmos. Faz-se necessário observar o contexto social,

econômico e político de cada localidade para obter uma análise mais clara da relação estabelecida entre o regime colonial e aqueles que desejavam subordinar.

Na colônia se exerce as mesmas leis que na metrópole, sendo todos os habitantes considerados cidadãos com direitos iguais aos da metrópole. O poder era centralizado em Paris, todas as decisões eram tomadas ali e irradiadas para os outros locais. Dessa forma a “assimilação” era uma prática comum, as autoridades tradicionais nativas, quando eram chamadas a colaborar na administração, convertiam-se em simples agentes do governo central, como ocorreu com o então presidente do Senegal na independência, Leopold Senghor.

Esse tipo de governo se opõe ao britânico, por exemplo, em que as colônias eram territórios juridicamente distintos, com seus próprios órgãos administrativos e legislativos. A assimilação francesa teria suas raízes na Revolução Francesa e suas ideias de igualdade. Marnoco e Souza, por exemplo, explicou que “a política de assimilação tem sido seguida pelas nações da raça latina, como herdeiras do gênio assimilador de Roma. Portugal, Espanha e França são as nações colonizadoras que representam esta política. As ideias da revolução francesa favoreceram profundamente esta política. Efectivamente, a revolução francesa proclamou a igualdade de todos os cidadãos, considerou os direitos proclamados por ela como pertencendo a todos os homens, sem distinção de raça ou de latitude. A consequência natural e lógica era tratar os habitantes das colônias como os da metrópole, transportando para além dos mares os direitos do homem [...]”<sup>40</sup>.

Durante a viabilidade dessa prática política, e até mesmo na pós-independência, as críticas eram firmes quanto a sua tendência de uniformizar, contrariando a exigência de adaptação às circunstâncias particulares de cada território ultramarino. Além disso, se criticava seu caráter centralizador que destruía a iniciativa e a responsabilidade dos agentes da colonização. Não respeitava os costumes e instituições tradicionais dos povos nativos, gerava a desconfiança e a resistência à colonização, frustrando os seus objetivos econômicos e culturais.

Uma das formas mais eficientes da assimilação francesa na África foi através do sistema educacional. David Gardinier (2011) nos mostra que antes da chegada dos franceses a educação era dividida entre a islâmica tradicional das escolas corânicas que ia do Senegal ao Chade, e o ensino feito dentro dos grupos tradicionais não-letrados, que engloba os rituais de passagem. Ambos irão coexistir com o sistema educacional proposto pela França.

---

40 Marnoco e Souza, Administração colonial, preleções feitas ao curso do 4º ano jurídico do ano de 1906-1907, 1906, p.110

Durante a época entre as guerras, a grande maioria dos alunos fora das quatro comunas estava matriculada nos dois primeiros graus. Somente um número muito baixo alcançava o nível da école primaire supérieure (o equivalente do ginásio em Portugal), que treinava os professores primários e empregados para a administração e para o comércio. Em 1934-1935 havia 930 alunos nas oito escolas deste tipo da África Ocidental Francesa mas somente dez na única existente em Brazzaville, que havia sido aberta naquele mesmo ano. O cours complémentaire em Lomé, Togo, tinha vinte e três alunos. Entre 1923 e 1937 a école primaire supérieure (e.p.s.) de Yaoundé graduou 415 bacharéis do sexo masculino. (Não consegui localizar as estatísticas dos graduados na África Equatorial Francesa e na África Ocidental Francesa). (GARDINIER, 2011, p. 87)

As estatísticas apresentadas por esse autor nos mostram que somente uma parcela mínima da população recebeu uma instrução suficiente para ser considerados como elite. Com isso se manteve a posição privilegiada dos europeus e mestiços nas comunas do Senegal. No século XIX escolas foram criadas para receber os filhos de chefes locais e de classes reinantes, em 1900 escolas públicas foram criadas para receber as crianças dos novos grupos emergentes da expansão francesa. Tínhamos filhos dos empregados da administração, das companhias comerciais, soldados e os chefes dos cantões, sendo dessas escolas que surgiram a grande maioria dos políticos africanos membros das assembleias territoriais e do Parlamento Francês, afirma Gardinier enumerando os principais, “(...) Léopold Senghor, Félix Houphouët-Boigny, Sékou Touré (falecido em 1984), Ahmadou Ahidjo e François Ngarta Tombalbaye (morto durante o golpe de abril de 1975)” (Gardinier, 2011, p.88).

Em 1880 as atividades missionárias de estrangeiros foram restringidas e os missionários franceses tinham que garantir a lealdade à França através do ensino à cultura e ao idioma francês, auxiliando fortemente na assimilação. Gardinier nos fala que em 1883 foi feito um decreto municipal que obrigava as as escolas do Gabão a ensinar o francês e utilizá-lo como idioma. Os idiomas locais só eram ensinados no interior até 1914, quando se obrigou as escolas a ensinar somente o francês, em exceção ao ensino da religião que podia ser feito nos dialetos. Entre 1880 a 1890 a França conseguiu acabar com o ensino do inglês e do português, e a entrada desses missionários.

Nestas circunstâncias ao redor de 1935 mais de 80% das crianças na África Ocidental estavam cursando escolas públicas enquanto na África Equatorial as missões continuavam a educar a maioria das crianças. Nos Camarões e no Togo, aonde as missões tinham sido muito ativas até mesmo antes e durante o período colonial alemão, mais ou menos a metade dos alunos em programas oficiais estavam matriculados em escolas missionárias. Portanto, em 1935, as escolas missionárias ensinavam 9.458 crianças na África Ocidental, 9.300 na África Equatorial, 6.610 nos Camarões e 4.974 no Togo (1937). Dada a ausência de educação pública acima do sexto grau em toda a África Equatorial Francesa até 1935, não é uma surpresa que um bom número de políticos da Quarta República tenham recebido sua educação secundária no seminário inferior e que dois dos quatro chefes de governo, sob as reformas de loi-cadre (levadas a cabo em abril de 1957) eram os padres católicos

Fulbert Youlou, no Congo, e Barthélemy Boganda, em Oubangui-Chari (hoje conhecida como a República Centro-Africana). (GARDINIER, 2011, p. 91)

Na metade do século XIX a França perdeu colônias na Índia e no Canadá devido as guerras napoleônicas, deixando de ser uma forte potência imperial, incentivando-a a resolver essa perda através da ocupação da Argélia em 1830 e a construção do canal Suez, Egito, em 1859. Além disso, se dedica a criação da Somália francesa em 1862. As tensões pioram quando em 1871, a França perde a guerra contra a Prússia no exato momento da partilha da África, fazendo com que ela investisse na ocupação africana sub-sahariana. Assim a França cria um império, por um lado rivalizando com a Inglaterra, e por outro articulando com ela a contenção do colonialismo alemão, nos afirma Jonuel Gonçalves (2011).

O século XIX, segundo Albert Adu Boahen (2010), foi o século do desenvolvimento de um grande número de novas tendências e processos, marcando a passagem da África Antiga para a Moderna. A primeira grande tendência, segundo ele, foi à questão demográfica advinda das mudanças socioeconômicas mais radicais, como a abolição e o desaparecimento do tráfico de escravos. Além dela tivemos um crescimento decorrido das migrações internas.

Na África Ocidental os iorubás se espalharam pelas florestas do sul, formando novas comunidades tais como a de Ibadan, Abeokuta, Oyo, Iwo, Modakeke e Sagamu. Diferentes formas de constituições políticas foram usadas, nascendo assim a ditadura militar de Ijaye, o republicanismo de Ibadan, o federalismo de Abeokuta e o confederalismo dos ekiti parapo (Boahen, 2010).

As revoluções Islâmicas são o segundo ponto dessas tendências demográficas, consolidando-se nos últimos anos do século XVIII através, principalmente, do comércio. Nesse período as  *Jihad*  tomaram grande amplitude, como nos afirma Boahen:

(...) a região das savanas do Oeste, que forma o que se conhece como Sudão Ocidental, teve somente duas importantes  *Jihad*  durante o decorrer do século XVIII, um no Futa Djalon, durante a década de 1720, e o outro no Futa Toro, durante a década de 1770, enquanto, durante o período que estudamos, existiram ao menos quatro  *Jihad*  de grande envergadura e diversas outras de menor importância. As mais importantes foram lideradas respectivamente por ‘Uthmān dan Fodio nos estados haussas em 1804, Amadou Lobbo (Ahmad Lobbo) ou Cheikou Amadou (Seku Ahmadu) no Macina em 1818, al-Hadjdj ‘Umar na região dos bambaras em 1852 e Samori Touré na década de 1870. (BOAHEN, 2010, p. 49)

O objetivo era tornar o islamismo mais difundido, terminando com as religiões tradicionais, formando um império teocrático. A justificativa para o início dessas guerras era a opressão política, a injustiça social, cobrança de impostos ilegais e o enfraquecimento do

islamismo<sup>41</sup>. Tais *jihad* formaram grandes impérios, como Império de Sokoto que em 1820 embarcava a antiga região setentrional e parte da região ocidental da Nigéria, Império do Macina que dominou a região do Arco do Níger até ser vencido pelo al-Hadjdj e o Império de Samori Touré que ia desde o Norte das atuais Serra Leoa e Guiné até Bamako.

Além da influência da França enquanto metrópole é preciso considerar a parcela árabe-islâmica na formação da África independente. Primeiro temos que pensar no caráter educacional dessas *jihad*, nos alerta Boahen, levando-as as zonas rurais, com adeptos até os dias de hoje, além de um sistema educacional muito eficaz que diminuía a taxa de analfabetos e aumentava o sentimento de solidariedade islâmica.

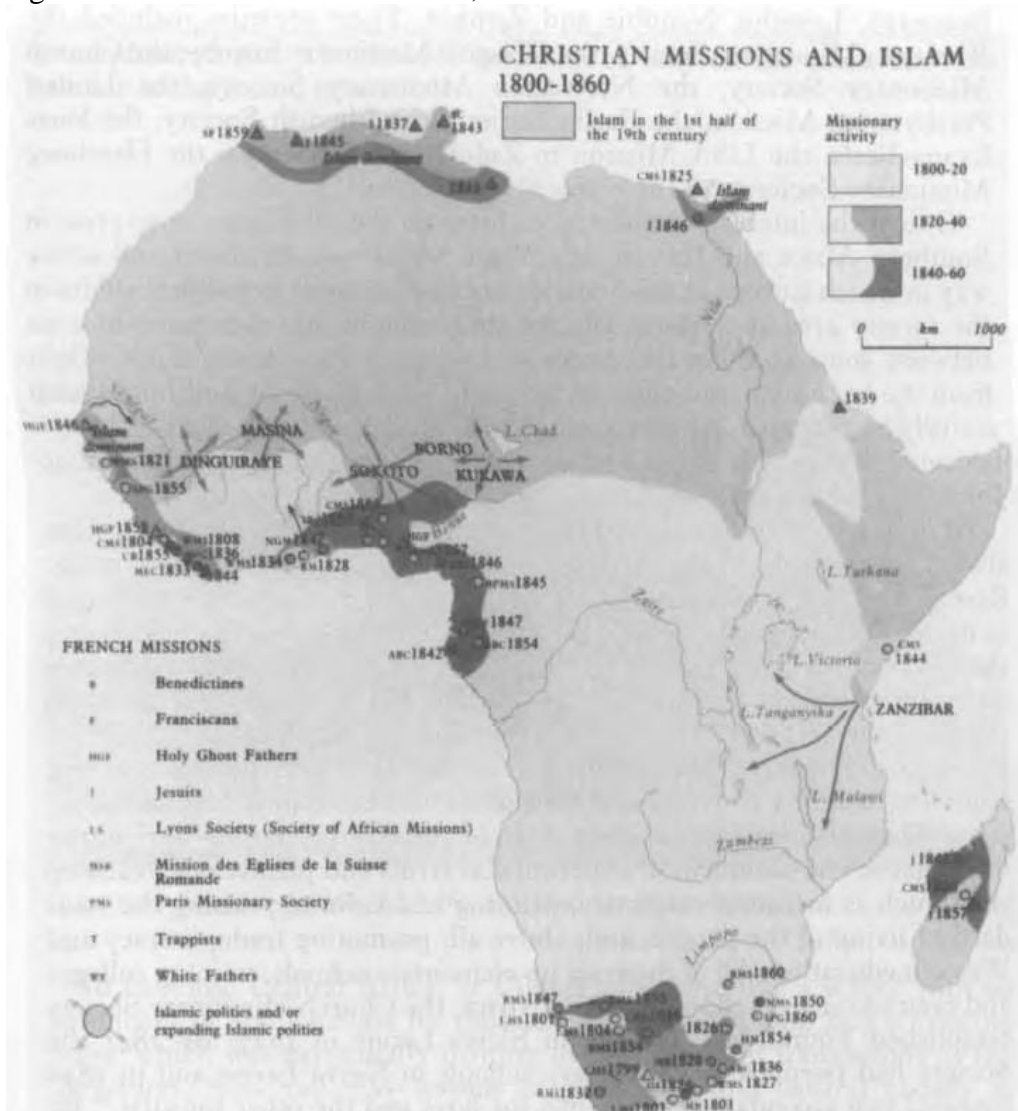
Temos que admitir, porém, que não foi só o islamismo que investiu no caráter missionário, as missões cristãs também possuem uma boa parcela na formação a África. Apesar de seu início no século XV com os portugueses, o cristianismo na África só passa a ser forte no século XVIII. Boahen nos diz que no final do século XIX esse cenário muda, pois na Europa temos a ascensão dos ideais de John Wesley e o aparecimento do pensamento antiescravocrata, como as revoluções francesas e americanas também. Vejamos as principais missões na África:

(...) no início de 1800 somente três sociedades missionárias trabalhavam em toda a África Ocidental, a saber: a *Society for the Propagation of the Gospel* (SPG) (Sociedade para a Propagação do Evangelho), a *Wesleyan Missionary Society* (WMS) (Sociedade Missionária Wesleyana) e a *Glasgow and Scottish Missionary Society* (Sociedade Missionária Escocesa de Glasgow). Em 1840, apenas quarenta anos mais tarde, elas já eram mais de quinze. As mais importantes eram a *Church Missionary Society* (CMS) (Sociedade Missionária da Igreja), a Missão da Alemanha do Norte ou a Missão de Bremen, a Missão Evangélica de Basileia, fundada na Suíça, a *United Presbyterian Church of Scotland* (Igreja Presbiteriana Unida da Escócia), e a Sociedade das Missões Estrangeiras fundada na França. Durante as três décadas seguintes, mais de uma dezena de novas congregações de origem americana vieram engrossar esta lista. (BOAHEN, 2010, p. 52)

---

41 Tal processo foi abordado por Ousmane Sembène no filme *Ceddo*.

Figura 7 - As missões cristãs e o islã, 1800-1860



[Fonte: J. F. Ade. Ajayi e M. Crowder (orgs.), Historical Atlas of Africa, 1985, Londres, Longman.] Retirado da Coleção História da África;

É interessante percebermos que essas missões cristãs não se limitaram ao papel da conversão, elas influenciaram diretamente o meio social e político ao desenvolver a agricultura, a ensinar profissões, promover o comércio e principalmente, o ensino. Baseados no estilo ocidental de ensino, essas missões se ocupam da alfabetização, com criações de escolas primárias, técnicas e secundárias. Assim a partir desse investimento surge na África uma elite instruída nos moldes ocidentais, no inglês e francês principalmente.

Desde 1880 na África Ocidental e em Serra Leoa temos um número alto de instruídos, se comparados às outras regiões africanas. Surgem assim os crioulos, como eram chamadas as pessoas instruídas, eram elas que auxiliavam na instrução das outras partes da África Ocidental. Temos figuras importantes como “James Africanus Horton, nascido em 1835, que



estudou medicina na Grã-Bretanha entre 1853 e 1859, engajando-se como cirurgião auxiliar de estado maior dos serviços médicos do exército britânico na África Ocidental; Samuel Ajayi Crowther que foi um dos primeiros diplomados do *Fourah Bay College* e o primeiro africano a ser nomeado bispo da igreja anglicana; James Johnson, intelectual e evangelizador ardoroso; Broughton Davies que se formou em medicina em 1859 e Samuel Lewis, advogado, o primeiro africano a ser condecorado com o título de cavaleiro pela rainha da Inglaterra” (Boahen, 2010, p.60).

Figura 8 - Escola da vila Charlotte, Serra Leoa, cerca de 1885



[Fonte: A.T. Porter, *Creoleland*, 1963, Oxford University Press, Oxford. © Domínio público, com autorização da *Foreign and Commonwealth Office Library*.] Retirado da Coleção História da África.

Nesse contexto de assimilação cultural e domínio europeu sobre a África surge um movimento nacionalista, político e religioso denominado de Etiopianismo. Balandier apud Poll (2013) apresenta esses movimentos messiânicos, aparentemente religiosos, como eminentemente políticos. Na verdade, em sua origem, seriam aparentemente religiosos, mas ganhavam rapidamente contornos políticos e, então, se tornavam aquilo que ele mesmo classificou como, mais ou menos efêmeras, ‘Igrejas Negras’. Era assim um movimento social de pessoas que demandam seus direitos quando tomam consciência da opressão ao qual foram submetidas por governos estrangeiros.

Esse movimento surge no contexto da proliferação da tese que classificava as sociedades pela questão da raça. Até então a elite africana era tratada e vista pelos brancos como iguais e eram remunerados de acordo com as suas qualificações. Porém esse cenário

muda com a adoção do racionalismo pelos missionários e administradores, junto com a discriminação veio o sentimento de humilhação, fazendo surgir o movimento etiopianismo<sup>42</sup>. Ele se propaga por toda a África, porém na África Ocidental a elite vai além da ação político-religiosa e passa a produzir textos intelectuais denunciando a prática desses abusos e discriminações, cujos primeiros intelectuais a refutarem essa noção de inferioridade do negro foram James Africanus Horton (1835-1883), e Edward Wilmot Blyden (1832-1912).

Paralelo a isso temos a proibição da França, em 1823, proibindo o tráfico de escravos em seus navios devido às guerras que aconteciam na Espanha, a libertação de Gregos, apoio ao Egito de Muhammad ‘Alī, ou seja, dominar o mar fechado. Assim a Marinha Francesa mantinha um cerco rígido no Oceano Índico para evitar a entrada de navios ingleses e a captura de escravos, pois caso o navio francês fosse pego pelo inglês somente ele seria devolvido e não os escravos ali encontrados. Na América o caso era diferente, a França capturava navios com escravos e os mandava para Guiana na tentativa de colonizar essa região. Em 1849, a França desrespeitou alguns acordos bilaterais e acabou sendo punida, favorecendo os “contratos livres” de mão de obra africana, ou seja, um tráfico de escravos mascarado pela Inglaterra e Holanda e uma omissão voluntária da França.

Vemos então que de acordo com Diallo (2011) o sistema colonial teve por base a criação de feitorias ou enclaves em terras estrangeiras, como também a formação de estruturas administrativas no governo colonial. Essa formação ocorre dessa forma devido a recente revolução industrial e as necessidades que demandavam de sua produção, como também a perda da hegemonia britânica. Assim em 1884~85 temos a Partilha da África na Conferência de Berlim. Na África Ocidental não mudou muita coisa, as lideranças políticas permaneciam as mesmas, somente o território se fragmentou impossibilitando novas entidades independentes surgirem. A AOF se transformou em 8 países na década de 60 com “onda das independências”.

---

42 Inspirado no versículo da bíblia: “A Etiópia terá as mãos voltadas para Deus” e se moldando no exemplo da independência manifestada, no início do século, por ex- escravos da Nova-Escócia instalados em Serra Leoa, esse movimento visava a instituição de igrejas cristãs dirigidas pelos próprios africanos e mantendo as tradições e culturas africanas. (Boahen, 2010, p. 62)

### 2.3 A Diáspora Africana

No decorrer do século XV temos um grande número de africanos na Europa devido ao tráfico de escravos, em lugares como Sicília, em Chipre, Creta, bem como no litoral meridional da Espanha. De acordo com Kinght em Sevilha teríamos um número de 5.000 habitantes negros cuja relevância também podia ser encontrada em Málaga, Huelva, Cádiz e Lisboa.

No decorrer da dominação Européia na África as ligações marítimas fizeram com que no século XVIII houvesse 2.000 negros na França e 15.000 na Inglaterra. Devido a esse crescente número de africanos na Europa medidas radicais são tomadas, como o decreto em 1777 na França em que casamentos inter-raciais eram proibidos.

A diáspora africana se fez mais forte na América, auxiliando consideravelmente na dominação do território e da constituição do Novo Mundo. Os africanos trabalhavam em diversos tipos de produção, sendo a partir do século XVII os únicos escravos legais na América. A sua influencia alcançou mais fortemente as regiões do latifúndio agrícola, em comunidades cujo desenvolvimento ocorreu nos territórios as margens do Atlântico e do mar das Antilhas, do Sudeste dos Estados Unidos da América do Norte até a porção nordeste do Brasil, e ao longo das costas do Pacífico, na Colômbia, Equador e no Peru.

Porém sua diáspora não ocorreu apenas em direção ao ocidente, temos casos de negros na Índia e na Arábia. Segundo Kinght(2010) os etíopes eram muito estimados nesses países, principalmente crianças, escravos capturados nas guerras do reino de Shoa contra os oromos (galla). “Eles eram encaminhados as centenas em caravanas até a costa etíope, da qual embarcavam nos portos de Berbera, Zeila, Tajura, Assab, Obock e Massaoua, para atravessarem o Mar Vermelho e chegarem aos portos de Djeddah, Moka e Hoideida” (Kinght, 2010, p.879).

Mascate era, no início do século XIX, o maior mercado de escravos, exportando para Pérsia, Iraque e Índia. A rota desse comércio foi explicitada por Kinght:

(...) eram comprados por agentes dos Estados da Trégua, especialmente o Kawāsim, para serem revendidos no litoral e nos mercados da Pérsia, do Iraque, de Bahrein, do Kuwait, de Hasa e de Najd. Os escravos também eram transportados de Mascate e de Sur, nos porões de barcos vindos de Bahrein, do Kuwait e da Índia, rumo aos portos de Sindh, Kutch, Kathiawar e a presidência de Bombaim. Aqueles destinados

a Pérsia eram desembarcados em Bushire ou enviados através do golfo até Lingah, a partir de Sharjah. Observamos quão era raro, no início do século XIX, que os escravos fossem transportados do Mar Vermelho atravessando toda a Arábia para serem vendidos na costa do golfo. Basra era o principal mercado para os escravos destinados ao golfo. (KINGHT, 2010, p.880)

Figura 9 - O tráfico de escravos da África do Leste nos anos 1850, visto por sir Richard Burton



Fonte: Coleção História da África, 2010.

Tanto a Inglaterra quanto a Holanda participaram dessa rota de comércio de escravos, principalmente de Madagascar e da Índia para suprir as necessidades de mão de obra de suas fábricas. No caso da Índia, particularmente, sob domínio britânico e holandês vemos que os escravos africanos estavam na base da economia latifundiária. No caso do Oriente Médio os escravos ocupavam diversas profissões, como domésticos, especialmente empregadas domésticas, marinheiros, soldados, empregados administrativos, ajudantes em boutiques etc. Na Índia os escravos ficavam responsáveis junto as ancilares, devido as restrições da casta os indianos não podiam ou não queriam desempenhar. No caso dos Estados Principescos os africanos serviam como domésticos, concubinas, eunucos, guarda-costas, etc.

Diferente do ocorrido no interior das colônias africanas, os escravos na Ásia não foram assimilados com facilidade, ao contrário eram mantidos a distância de qualquer envolvimento social, como nos afirma Kinight:

A assimilação dos povos de origem africana as populações locais da Ásia não ocorreu com tamanha frequência, tal como usualmente sugerido, a despeito do

ancestral costume da concubinação. Observavam-se, muito amiúde, traços característicos de um “modo de escravismo fechado”, análogo aquele praticado nos sistemas escravagistas das Américas. Era inconcebível que um africano, escravo ou liberto, pudesse ser aceito no sistema parental do seu mestre. Os africanos eram “mantidos em grupos étnicos separados, nos quais a reprodução natural era completada por um constante recrutamento”. Formidáveis barreiras sociais eram erguidas para impedir a sua introdução no principal corpo societário. Não somente eles não eram assimilados, mas, inclusive, eram “mantidos a distância unicamente em função da sua condição escrava, a estigmatizar-lhes. (KINIGHT, 2010, p.884)

Figura 10 - Harriet Tubman (extrema esquerda) que está com um grupo de escravos cuja fuga ela assistiu



Fonte: Guia de Enciclopédia Britânica de História Negra.

Mas o que de fato se entende por Diáspora africana?

Este termo precisa ser compreendido mais do que a noção de um deslocamento ou êxodo, mas sim pensarmos no seu caráter transnacional e de adaptação destes indivíduos nesses novos territórios. Wendy Walters (2005) nos faz uma definição de diáspora que abrange a questão do espaço/território, “espaço global, uma teia de abrangência mundial, que se deve tanto pelo continente original quanto por qualquer lugar no mundo em que seus filhos possam ter sido levados pelas infortunas forças da história” (WALTERS, 2005, p. vii). Dessa forma a noção de lar é fundamental pois explica os movimentos que surgem nas Américas e Europa para trazer para esse novo espaço as reminiscências de suas origens. Assim a diáspora é a ausência de lar em um primeiro momento e, em seguida, a reconstrução do ambiente acompanhada do frequente desejo de retorno ao que foi perdido.

Paul Gilroy (2001) nos alerta sobre uma questão fundamental da diáspora, não percebê-la apenas em seu caráter de movimento, omitindo todo o processo de conflito que ela embarca, que perpassa pela busca, a captura, as negociações de venda, o armazenamento das peças, a viagem já como cativos, a travessia no Atlântico, a chegada ao Novo Mundo e, finalmente, a adaptação e as manifestações culturais desses homens e mulheres nas novas terras.

Para Stuart Hall (2003) a diáspora é fundamentada na relação entre “eu” e o “outro”. Disso surge a dificuldade de entender o nativo, seus costumes, sua cultura. Nessa dinâmica surgem redes de poderes que dominam o africano, redes de apropriação geográfica em que o transportado é visto como estrangeiro ainda nas terras para onde foi levado, o que mantém a relação de poder e abuso.

O processo da diáspora não trouxe apenas os negros para a América ou além, mas como diz Roger Bastide (1974, p.26) “os navios negreiros transportavam a bordo não somente homens, mulheres e crianças, mas ainda seus deuses, suas crenças e seu folclore”. A miscigenação cultural passa a ser fundamental nos estudos afro-americanos e semelhantes, pois se Hall dizia que não existe colonizador sem colonizado, podemos ousar dizer não existe cultura americana, por exemplo, sem a cultura africana. A assimilação passa a ser uma questão fundamental nos estudos pós-coloniais.

Admitir isso não exclui o fator resistência, ao contrário, essa miscigenação cultural foi problemática. A resistência utilizava o corpo e a cultura como instrumentos, afinal era o corpo que estava sujeito ao racismo, aos castigos e aos trabalhos forçados, assim ele passa a falar. O corpo vira instrumento de afirmação de identidade e de tomada de consciência. Os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e re-criação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade.

A modernidade negra é o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental, mas, sob a palavra negra se escondem sujeitos diversos: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. A aventura colonial européia na África acaba por trazer o negro, no mesmo período, para o proscênio do mundo do espetáculo e do show business que, entre 1878 e 1912, era composto, principalmente, pelas grandes exposições coloniais, pelas exhibições duradouras de tribos africanas no Jardin Zoologique d’Acclimatation, pelas revistas do Folies Bergère, pela exposição da Vênus Hotentote pelas capitais européias, etc. Mas, ao lado da

representação negativa do negro pelo branco, faz-se também sua representação positiva, principalmente nas artes mais aristocráticas e refinadas.

*A vênus negra de Mallarmé - 1890*

*Uma negra que algum duende mau desperta  
 Quer dar a uma criança triste acres sabores  
 E criminosos sob a veste descoberta,  
 A gluttona se apresta a ardilosos labores:  
 A seu ventre compara alacre duas tetas  
 E, bem alto, onde a mão não se pode trazer,  
 Atira o choque obscuro das botinas pretas  
 Assim corno uma língua inóbil ao prazer.  
 Contra aquela nudez tímida de gazela  
 Que treme, sobre o dorso qual louco elefante  
 Recostada ela espera e a si mesma zela,  
 Rindo com dentes inocentes à infante.  
 E em suas pernas onde a vítima se aninha,  
 Erguendo sob a crina a pele negra aberta,  
 Insinua o céu torvo dessa boca experta,  
 Pálida e rosa como uma concha marinha.*

Fonte: Mallarmé<sup>43</sup> (1974), tradução de Augusto de Campos.

Esse poema representa uma fase da relação artística europeia, por volta do sec. XX, em que os artistas sentem um mal-estar devido a limitações de sua civilização e passam reinterpretar o “outro”, não mais de forma negativa, basicamente ressaltando a espontaneidade das emoções e das formas desprovidas de rigidez. Porém muitas vezes ficaram ligados ao exotismo e a um possível conceito de “bárbaros” ao falar sobre o africano.

[A negrofilia] foi uma inversão que refletia a mudança de status dos negros em relação aos brancos, a qual sugeria que eles poderiam recuperar e revitalizar a cultura europeia. Havia também uma preocupação particular com a autenticidade cultural negra. De modo turvo e ingênuo, achava-se que quanto mais próximo estivesse de sua origem Africana, maior o seu poder e sua força. Assim, no interior mesmo do pensamento branco liberal, os mitos racistas se perpetuavam.<sup>44</sup>

Como dito anteriormente a diáspora gerou conflitos e tensões entre a cultura nativa e a cultura do africano que chegava a esse novo território. Com isso surgem movimentos de resistência, que iremos analisar.

---

43 Mallarmé, Stéphane. 1974. São Paulo, Perspectiva

44 Archer-Shaw (2000: 94). Archer-Straw, Petrine. 2000. Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s, London, Thames & Hudson.

### 2.3.1 Movimento Back-to-Africa

Figura 11 - Garvey estabeleceu o navio a vapor Linha Black Star em 1919



Legenda: Garvey estabeleceu o navio a vapor Linha Black Star em 1919 para estimular o comércio entre as comunidades negras na América do Norte, Caribe e África, e promover a imigração para as Índias Ocidentais, América Central e África. Ações da Linha Black Star foram vendidas e três meses depois que a empresa foi constituída, Garvey comprou o primeiro dos três navios, que estavam a navegar sob o comando de um capitão negro com uma tripulação totalmente negra. Mas a linha Black Star acabou por ser um negócio desastroso e fechou em 1922.

Fonte: Schomburg Center for Research in Black Culture.

Sua origem remonta aos Estados Unidos por volta do século XIX, cujo objetivo era incentivar a volta à África, terra de seus antepassados. O idealizador desse movimento foi Marcus Mosiah Garvey, fundou a **Associação Universal para o Progresso Negro** ou AUPN (**Universal Negro Improvement Association**, mais conhecida como UNIA) na Jamaica em 1914. Três anos depois ele migra para Nova York e constrói uma sede em Harlem. O lema da UNIA era *One God! One Aim! One Destiny!* (Um Deus! Uma aspiração! Um destino!). Seu objetivo era unir todas as pessoas de ascendência africana do mundo em uma grande massa estabelecida em um país e governo absolutamente próprios.



No texto de sua autoria, intitulado "**The Republic of Liberia and The Universal Negro Improvement Association**" disponível em sua *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey, vol. 2*, podemos perceber as principais ideias que fundamentavam esse movimento.

Ele inicia o texto acusando uma rede de intrigas que buscava eliminar a sua influência sobre os Negros desmerecendo-o, por interesses de “Capitalistas ricos” que controlavam a opinião pública e pelos mercenários e estadistas em favor de um Estado controlado pelos interesses burgueses. A África seria um dos continentes mais ricos, o lar dos negros, cuja terra foi roubada pelas nações mercenárias européias, nomeando as seguintes: Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra, França e Alemanha, sob o pretexto dos valores cristãos e humanitários. Para ele a Europa teria pegado inocentemente os nativos africanos, roubado seus patrimônios e suas posses, e reduzindo-os a dependentes.

Segundo Garvey os negros sob a sua liderança iriam retomar a posse da terra nativa para que assim pudesse ser feita uma independência nacional da raça. Para ele a sua liderança consistia em trazer ao negro a influencia da verdadeira religião, paz e justiça, que consistia nos valores autóctones africanos. Garvey afirmava em seu discurso que seu objetivo era propagar o nacionalismo negro, a doutrina da África para os africanos, tanto os que tinham permanecido na “terra mãe” quanto os da diáspora. Segundo Ki-Zerbo(1972) “Não hesitou em colaborar com os racistas do Ku Klux Klan, que como ele, mas por razões inversas, preconizavam que os Negros americanos fossem mandados para a África”

O maior apontamento em seu discurso "**The Republic of Liberia and The Universal Negro Improvement Association**" era a acusação de perseguição pelos “capitalistas e políticos brancos”, que utilizavam jornais como *The New York Times*, *New York City* ou o *The Manchester Guardian*, como também sindicatos, para degredir a sua imagem e ridicularizá-la perante a população negra. Garvey afirmava que a imprensa capitalista o mostrava como um intelectual negro e assim o afastava da população, e em um grau mais elevado “os brancos” teriam utilizado o poder do Governo para intimidar seus negócios e impedir a emancipação racial.

Marcus Mosiah Garvey nasceu na Jamaica em 1887, foi um comunicador, empresário e ativista africano. Ele é considerado o líder desse movimento “Volta para África”, seu nome é citado em músicas de vários artistas como Burning Spear e Bob Marley. Os principais objetivos da UNIA eram a promoção da consciência e unidade na raça negra, da dignidade e do amor; o desenvolvimento da África, livrando-a do domínio colonial e transformando-a numa potência; protestar contra o preconceito e a perda aos valores africanos; estabelecer instituições de ensino para negros, onde se ensinasse a cultura africana; promover o

desenvolvimento comercial e industrial pelo mundo; auxiliar os despossuídos em todo o mundo.

Por ser católico toda a sua interpretação e análise sobre a questão negra foi baseada no Antigo Testamento Bíblico, assim Marcus e seus seguidores identificavam-se com a história das tribos perdidas de Israel, vendidas aos senhores de escravos da Babilônia. Tal metáfora irá criar imagens simbólicas utilizadas pelos rastas, como “babilônia” e “zion”, por exemplo. Interessante perceber que existia uma profecia atribuída a Garvey, em que previa-se que um Rei Negro seria coroado na África e que esse rei seria o líder que conduziria os negros do mundo inteiro à redenção.

De acordo com o Consulado da Jamaica a não eleição de Garvey na década de 20 na Jamaica ocorreu pois “o terceiro mundo não estava pronto para as ideias progressivas de Marcus Garvey”. Ele morreu em 1940, na Inglaterra, e é considerado um dos pais do orgulho negro.

### 2.3.2 Pan-Africanismo

Através da Diáspora Africana que a conscientização do negro sobre a sua condição de dominado foi se acentuando. Assim, foi nos EUA que surgiu, em 1900, a Primeira Conferência Pan-Africana, cujo principal líder foi Sylvester Williams. O objetivo era criar um movimento que gerasse um sentimento de solidariedade para com as colônias africanas. Uma das primeiras resoluções dessa conferência realizada em Londres foi em defesa dos negros da atual África do Sul que estavam sofrendo com o confisco de terras por parte de ingleses e de descendentes de holandeses (africânderes).

Outro líder importante foi Burghart Du Bois, fundador da Associação Americana para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP). Esse movimento foi de crucial importância para a formação da identidade negra, além de base de luta pelos direitos humanos, de igualdade racial e auxiliou na luta pela independência na África.

O conceito principal desse movimento era a noção de *raça*, segundo Érica Almeida (2007) a ideia era fazer com que uma pessoa de pele negra se sentisse parte de um povo negro. Seus líderes e fundadores eram em sua maioria intelectuais negros da África Ocidental que foram estudar na Inglaterra, que traçaram um forte intercâmbio com outros intelectuais negros nos EUA. Assim desde seu início o grupo era formado por pessoas de níveis superior,

fazendo com que o Movimento se iniciasse através de Conferências, publicações em jornais, revistas, livros e formações de associações.

A teoria base do pan-africanismo surge com Alexander Crummel em que a África seria a pátria daqueles de *raça negra*, e ele como negro tinha o total direito de promover o futuro desse continente, unido pela noção de única raça. O pensamento dele se difunde por todo o século XIX, representada na ideia de unidade política natural, ou seja, se existe um povo único unido no mesmo mesmo, logicamente teríamos uma unidade política natural.

Kwame Anthony Appiah(1997) ao refletir sobre o pan-africanismo nos faz uma importante ressalva ao classificá-lo como *racismo intrínseco*.

sustenta que o simples fato de ser de uma mesma raça é razão suficiente para preferir uma pessoa a outra. Então esse tipo de racismo estabelece diferenças morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que cada raça tem um status moral diferente, independente das características partilhadas por seus membros. (APPIAH, 1997, p. 35)

O racismo intrínseco seria um erro moral devido a preferência pelos “mesmos” em detrimento daqueles que não são da mesma raça que a nossa. A solidariedade africana estaria baseada nesse estilo de racismo ao dizer que todos os negros baseados em sua raça deveriam preferir uns aos outros do que lidar com “os brancos”. Da mesma forma que Crummel tinha um discurso de solidariedade baseada nesse racismo, o mesmo ocorreu com outros intelectuais como Edward Wilmont Blyden e sua defesa de uma civilização negro-africana. Ele era contra o racismo extrínseco, ou seja a ideia de que a diferenciação racial traria diferenças morais, defendendo os “elementos constitutivos na construção de uma personalidade africana” e a sua própria histórica, caindo ele mesmo em um discurso racista.

Blyden defendeu em 1884, numa declaração em Freetow, a recolonização da África a partir da Libéria afirmando que “só em África a raça negra pode realizar o seu destino”. Para ele a Libéria seria o primeiro estado africano independente construído por negros e a partir daí construiriam uma grande nação negra. Demonstrando, assim, um caráter anticolonialista, , que só vai influenciar mais incisivamente o movimento pan-africano após a Segunda Guerra Mundial.(ALMEIDA, 2007, p.5)

William Edward Du Bois, outro líder pan-africanista, também utilizada a raça como base discursiva, sua concepção era a de que a raça era formada principalmente pela construção histórica em comum e só depois por fatores biológicos. A raça negra não seria inferior pois todas contribuiriam para a humanidade, assim as diferenças existiriam mas não o conceito de superior ou inferior. Du Bois foi na verdade a primeira figura a lançar bases teóricas mais organizadas e práticas para o movimento pan-africano. Por sua vez ele não

apoiava a ideia defendida por Garvey, itado anteriormente, sobre a questão da repatriação dos negros americanos. Assim seus objetivos eram “pela autodeterminação nacional, pela liberdade individual e por um socialismo democrático.”

O pan-africanismo na África Francófona foi diferente da Anglófona, o que nos ajuda a entender a perspectiva de formação da identidade senegalesa. O desenvolvimento desse movimento só ocorreu no entre guerras, posteriormente do restante das outras colônias. Além disso seus líderes permaneciam mais em Paris do que na colônia em si e ficou restrito a um grupo de intelectuais, artistas e políticos africanos na Europa. A literatura representou uma forte base de atuação desse grupo que a utilizava como forma de denúncia na Europa. A *negritude* foi o maior representante do pan-africanos na África Ocidental, cujo principal representante viria a ser o presidente do Senegal por 3 décadas, Leopold Sédar Senghor. A principal idéia desse movimento é a de que “todos os povos de ascendência africana tinham um patrimônio cultural comum”.

Interessante ressaltar que o Pan-africanismo não teve nenhum congresso feito na África, a base dos encontros eram a Europa ou os EUA, e também o discurso anticolonial só surgiu no último congresso. A primeira Conferência Pan-africana ocorreu em 1900 em Londres e com o intervalo de 19 anos deu-se início a uma série de realizações de Congressos Pan-africanos, cinco ao todo começando em Paris, 1919 e findando após a Segunda Guerra Mundial, em 1945, esse realizado em Manchester. Suas principais reivindicações eram:

código de proteção internacional dos indígenas da África; o direito à terra, à educação e ao trabalho livre; e a abolição dos castigos corporais nas colônias; a “Declaração ao Mundo” que em sua essência, reclamava para os negros iguais direitos aos dos brancos; a assinatura de um manifesto final com um “Apelo ao Mundo” pela igualdade e cooperação de todas as raças e pela justiça e solidariedade universal e a criação da “Associação Internacional Africana”; um manifesto que formulava reivindicações para o tratamento dos negros como homens, caminho condutor para a paz e para o progresso, e também se referia ao desarmamento mundial e à organização do comércio e indústria, já assumindo assim uma visão global do mundo. E ainda “a representação e participação dos negros nos governos que os representam, a justiça adaptada às condições locais, a extensão do ensino primário gratuito e um desenvolvimento do ensino técnico. (ALMEIDA, 2007, p.7).

Após a Segunda Guerra Mundial o movimento pan-africano passa a lutar pela questão da independência ao perceber que eram vistos como uma unidade na Europa, os africanos, pois a guerra possibilitou que eles passassem um tempo em suas metrópoles defendendo-as. A partir de então passou a ser uma arma de luta a favor da emancipação e anti-colonial. Assim a identidade irá se fundamentar no desejo da independência e da descolonização. Foi no quinto Congresso Pan-Africanista no pós-2 Guerra Mundial que se percebeu claramente o

direcionamento anti-colonialista e uma aproximação com o socialismo, em que a Resolução Final “assumiu a condenação global do capitalismo europeu nos territórios africanos” (GARCIA, 2001 apud ALMEIDA, 2007). Assim o pan-africanismo passa a ser adotado diretamente pelos africanos através de sua concepção de solidariedade racial para lutar pela independência do continente.

## 2.4 Segunda Guerra Mundial e a África

Os períodos de 1935 até 1945 foram considerados como a “idade do ouro na colonização”, mas isso seria uma falsa impressão em que na realidade termina com a Grande Crise econômica dos anos 30, nos afirma Ivan Hrbek, et.al. (2010). Esses autores nos falam que nos anos citados os africanos sofreram diversas e complexas formas de influência do fascismo. Aqui iremos focar na França e suas consequências na África Ocidental, que nesse período estava ocupada pela Alemanha nazista, 1940, e o regime de Vichy colaboraria com o nazismo até a libertação do país, em 1944. A França se encontrava dividida entre o nazismo e o regime de Vichy, o que teve consequência em suas colônias africanas. *A era fascista nada mais foi senão um novo parágrafo da história dos impérios europeus, mas ela inaugurou um novo capítulo nos anais do nacionalismo africano.* (Ivan Hrbek, et.al., 2010, p.68)

Na África a resposta a esses ideais que tiveram contato enquanto soldados na Europa fez com que politicamente o nacionalismo moderno se desenvolvesse devido a consciência política, a criação de organizações e jornais. Militarmente ganharam experiências como soldados e culturalmente a resistência africana possui um caráter religioso, principalmente o islâmico, mas não o único. Paralelo a isso tivemos o crescimento de sindicatos e cooperativas. Assim Hrbek nos fala que as décadas de 30 e 40 não foram o apogeu do colonialismo, mas sim seu declínio.

A forma da administração francesa no pós-1 Guerra Mundial era direta, baseado em um governador-geral que representava o Ministro das Colônias, e cada território era comandado por um comissário da República. Nesses territórios não ocorria o alistamento militar. Eles governaram um tempo por decretos, assim o governador-geral possuía muitos poderes, até porque possuía uma força armada própria.

A administração era garantida, na base da sua estrutura, por chefes de Cantão e chefes de comunidade. Em princípio, as antigas famílias reinantes garantiam estas funções mas, na realidade, estes chefes eram somente auxiliares cujo papel consistia, essencialmente, em executar as ordens recebidas do comandante de círculo; eles podiam igualmente ser escolhidos no exterior das famílias reinantes. (HRBEK, et.al, 2010, p. 71)

Dessa forma a administração colonial francesa era altamente burocrática. A população africana tinha mais contato com os chefes de círculos, que era ao mesmo tempo chefe político, administrativo, chefe da polícia, procurador-geral e presidente do “tribunal indígena”. Sua preocupação era a de garantir os interesses da metrópole. Nem mesmo a entrada da Frente Popular na França trouxe mudanças.

Na Segunda Guerra Mundial mais uma vez os africanos foram forçados ao alistamento. A estimativa é de 80.000 pessoas entre 1939-1940, e 100.000 nos anos entre 1943 e 1945. Hrbek nos mostra que não foi somente um esforço humano, mas também de matéria-prima e alimentos. A França se dividia entre Vichy com seu regime fascista de um lado e seu opositor Charles De Gaulle. Na África essa rivalidade tem consequências preponderantes, a África- Ocidental proclama fidelidade a Vichy e a África Equatorial ao general De Gaulle. Nenhum produto manufaturado entrava nas colônias, salvo pelo mercado negro, cadernetas de racionamento eram entregues aos europeus e assimilados, bens de consumo somente através da Inglaterra, os brancos estavam dispensados do trabalho forçado enquanto comunidades inteiras de negros trabalhavam para os donos de fazenda.

Como toda atuação controladora do governo gera revoluções, não seria diferente. Em Casamance, Senegal, os Joola em 1942 se revoltam contra esses excessos. Através da religião protestante, liderados pela pastora Aline Sitoé, cuja principal reivindicação era o preço abusivo do arroz. Muitos foram mortos pelas tropas francesas e a pastora foi exilada em Tombuctu. Em Casamance a situação estava desfavorável para a população que sofria com o alistamento forçado, e devido a fuga dos agentes faltava mão de obra para as plantações, o que diminuía a produção. O poder de compra dos africanos decaiu pois os preços da exportação caíram enquanto os de importação subiam absurdamente.

No campo político os africanos sob domínio francês se viam sem representação política pois o regime fascista de Vichy os suprimia, inclusive a representação na Assembléia Nacional Francesa. Hrbek nos diz que inclusive medidas racistas como racionamentos baseados em africanos e europeus, vagões diferentes para brancos e negros e tarifas variadas.

Antes da entrada do regime Vichy na França, tivemos o governo de dois anos da Frente Popular. Entre os anos de 1919 a 1923 a direita radical e moderada governou a França

através do Bloco Nacional, sendo que no último ano os radicais afastam-se do governo. Em 1924 são substituídos pela esquerda, caindo em 1925 e substituídos pela União Nacional, novamente radicais e a direita moderada. Em 1936 a Frente Popular surge e vence as eleições, se compondo pelos partidos radicais de esquerda, socialista e comunista, com a defesa do pão, da paz e da liberdade.

Apesar de sua curta duração, o governo da Frente Popular afetou as colônias. Os sindicatos foram legalizados em 1937, ao mesmo tempo comerciantes, funcionários públicos e mercadores investiam na colônia, com um grande número de operários. Porém em 1939 se inicia o esforço de guerra, e assim revoltas e levantes surgem nas colônias. Assim os chefes de Cantão e os de círculos passam a ser odiados pela população, o que fez com que autoridades coloniais revogassem ou prendessem tais chefes devido a perda do prestígio. Assim começa a surgir um questionamento sobre as estruturas administrativas coloniais, uma tímida conscientização paira no fim da década de 30.

Nos anos 30, os kabila mouros haviam continuado a lançar razias (ghazwa) contra as fortificações e os estabelecimentos franceses da Mauritânia. Entre 1931 e 1933, os Rikaybat (Reguibat) lançariam ataques semeadores de confusão entre os franceses, derrotados em Moutounsi. As tropas motorizadas vindas do Magreb ocupariam Tindouf, o último ponto insubmisso, somente em 1935, realizando assim a primeira ligação terrestre entre o Marrocos e a África Ocidental. (HRBEK, 2010, p.81).

Assim é no Senegal que começa a agitação política porém nenhuma delas colocaria em questão, de fato, o sistema colonial. Nos anos de 1937-38 as greves aumentam, cuja principal foi a greve dos ferroviários em Thiès, cuja morte marca cerca de 53 trabalhadores. Os partidos operários buscavam mais espaço no Senegal para assim poder aproveitar o governo da Frente Popular.

Em 1939 a França decreta guerra à Alemanha e em 1940 Paris é tomada pelos nazistas. Do período de julho de 1940 a agosto de 1944 entra no poder o Governo de Vichy, colaborador das potências do Eixo. O poder fica nas mãos do Marechal Philippe Pétain, que proclama seu governo após a derrota militar da França pela Alemanha na Segunda Guerra Mundial. O Marechal cooperou com as forças de ocupação Alemã em troca da não divisão da França pelo Eixo.

Tanto a legitimidade desse Governo quando a liderança de Pétain eram contestados pelo General De Gaulle, que se autodenominava como a verdadeira continuidade do governo Francês. A opinião pública se voltou contra o regime de Vichy e também contra as Forças de Ocupação Alemã. Na Operação Overlord os Aliados invadem a França e De Gaulle proclama

o Governo Provisório da República Francesa (GPRF), em junho de 1944. GPRF foi reconhecido como um Governo legítimo pelos Aliados em outubro de 1944.

Em 1943 o Comitê Francês de Libertação Nacional, do General de Gaulle, se instalou na Argélia após a derrota do Eixo na África do Norte. Majhemout Diop (2010) nos diz que uma após a outras as colônias africanas se aliam ao de Gaulle, que para manter o controle sobre elas e extrair os recursos necessários, convoca uma conferência em janeiro/fevereiro de 1944, em Brazzaville. Apesar de buscar lutar contra as estruturas fascistas a conferência não tinha o objetivo de mudar a realidade na África. O general De Gaulle compreendia que para continuar a pedir aos africanos uma contribuição de guerra, de mais em mais pesada, seria necessário prometer mudanças. Ele declarou que:

( ... ) na África francesa, como em todos os territórios onde homens vivem sob a nossa bandeira, não haveria nenhum progresso digno de nota se, em sua terra natal, estes indivíduos não pudessem, moralmente e materialmente, dele tirar proveito e, se estes mesmos elementos, não pudessem se elevar pouco a pouco em níveis que lhes tornassem capazes de participar, em seu próprio país, da gestão dos seus próprios assuntos. É dever da França proceder de forma a concretizar tudo isso. Tal é o objetivo em direção ao qual nos devemos nos orientar. Nos não nos dissimulamos a extensão dessas etapas.<sup>45</sup>

Os comunistas foram proibidos de participar dessa Conferência e uma ausência de representantes africanos. O princípio da soberania colonial se mantinha, ou seja, sem independência. Para amenizar as revoltas as colônias iriam possuir uma assembleia federal, opondo-se ao uso dos idiomas africanos no regime escolar. Assim sendo Diop (2010) conclui “que os excessos dos partidos de direita na Europa não teriam senão agravado os problemas africanos e provocado uma reação africana; igualmente, que a profunda natureza do colonialismo europeu já seria caracterizada pelo racismo e pela exploração, antes mesmo da ascendência, na Europa, do totalitarismo dos anos 30” (p. 87).

A Segunda Guerra Mundial teria um papel fundamental nas independências africanas no sentido de exacerbar o nacionalismo e a tomada de consciência política. Os camponeses cansados da guerra ou da dificuldade no campo advinda dela passaram a ouvir os dirigentes negros que surgiam. O descontentamento é generalizado e finalmente é posto em cheque o regime colonial, fazendo com que o número de greves, sobressaltos, manifestações e revoltava aumentassem.

Jean Suret-Canale (2010) afirma que a derrota do fascismo representou para os

---

45 A Conferência Africano- Francesa, 1944, p. 38, citação de DIOP, Majhemout, *A África Tropical e a África Equatorial sob domínio francês, espanhol e português*. IN: Coleção História da África, 2010, p. 86



africanos a derrota de um regime baseado no racismo, condenando assim o próprio colonialismo. Além disso, outros fatores auxiliaram no despertar africano, como o anticolonialismo da URSS e dos EUA, vencedores da 2ª Guerra Mundial, as Forças de Esquerda na França e na Grã-Bretanha aumentaram seu poder. Outro fator foi a mobilização forçada dos africanos que gerou revolta na população, e a questão dos africanos enviados para a Birmânia ou Índia, lugares em que grupos independentistas tinham forte atuação.

Com exceção da Guiné e do Djibuti, todas as colônias francesas se tornaram independentes em 1960. De acordo com Suret-Canale (2010) isso ocorreu pois a África Francesa era uma federação de oito colônias formando uma centralizada rede administrativa. O Senegal é um caso interessante, pois possuía três comunas atuantes, Dakar, Rufisque e Saint-Louis, em que tanto negros quanto brancos eram cidadãos franceses, participando ativamente da vida política.

Em 1945 os *colonizados* elegeram deputados para a Assembléia Nacional Constituinte Francesa, paralelos aos *colonos* que formavam o “primeiro colégio”. De Gaulle acreditava que assim iria conter os avanços do comunismo na África, pois a população iria votar de acordo com a administração colonial. Suret-Canale (2010) nos mostra que o final foi oposto, levando a eleição aqueles que fizeram campanha contra o regime colonial e aliados ao socialismo, como foi o caso de Leopold Sédar Senghor, no Senegal, filiado ao Partido Socialista (SFIO, Seção Francesa da Internacional Operária).

A primeira Constituição dispunha de uma maioria de esquerda (socialistas-comunistas) a qual se associou a maior parte dos eleitos autóctones de além-mar. A Constituição da qual o deputado do Senegal, Leopold Sedar Senghor fora, juntamente com Pierre Cot, um dos redatores, integrava as antigas colônias a República e introduzia o termo “União Francesa”, mas deixava aberta a porta para uma evolução rumo a independência. (SURET-CANALE, 2010, p. 207)

## 2.5 A Independência do Senegal

Sendo assim percebemos a forte influência do socialismo no Senegal e como os processos históricos desde a 1ª Guerra Mundial fazem um diferencial na África Ocidental. A primeira Constituição, abril de 1946, iria consistir em uma maioria de esquerda, no qual Senghor e Cot foram um dos redatores, em que incluíam as colônias à República, porém possibilitando uma possível independência. Leis foram sancionadas para abolir o trabalho

forçado, concessão de cidadania as “ex-sujeitos” coloniais, exclusão do indigenato, estabelecendo assim a liberdade de imprensa e de criação de associações.

A direita se opôs a essa Constituição, representada pelo partido MRP (Movimento Republicano Popular), que tinham como integrantes a Igreja Católica, o Partido Radical-Socialista e o próprio De Gaulle. A constituição em questão foi rejeitada por sufrágio e os comunistas foram perdendo forças. A próxima Constituição, de outubro de 1946, revogaram as medidas da anterior, recuando sobre a questão do trabalho forçado e suprimindo qualquer tentativa de independência.

Os partidos na África Ocidental eram verdadeiras extensões dos partidos franceses. No Senegal o maior deles era o Partido Socialista que estaria em alta até 1948. A partir de 1949 formou-se o Grupo Parlamentar dos Independentes de Além-Mar, sobre o amparo do MRP, que se apoiou nos comitês eleitorais e em outros partidos, exceto na Convenção Africana, do Senghor.

O Partido Comunista perde a aceitação e acaba se restringindo aos GEC (Grupos de Estudos Comunistas). Porém a criação de partidos não impediu uma resposta da França, fazendo com que os africanos eleitos fizessem uma reunião com todos os partidos em outubro de 1946, em Bamako. O ministro socialista da França de além-mar, Marius Moutet, tentou impedir esse encontro porém ele acabou acontecendo, e criando uma frente de luta anticolonial, o Agrupamento Democrático Africano (RDA).

A atitude da França foi a de depor os ministros comunistas e implementar uma política<sup>46</sup> de reconstituição do sistema colonial, isso nos anos iniciais da *Guerra Fria*. A partir de 1951 temos um avanço nos movimentos grevistas que lutavam contra a discriminação racial presente tanto nos salários quanto nos estatutos. A situação internacional, Guerra Fria, e a crise nas coloniais (independência da Tunísia, Marrocos e o início da libertação da Argélia) fez com que o governo francês cedesse algumas reivindicações e se antecipar aos pleitos por independência.

Em 1956 o Ministro socialista da França de Além-Mar, Gaston Defferre, sem se portar aos eleitos ou as Assémbleias africanas, concedeu as colônias a semiautonomia, em que o governador chefiaria o “conselho de governo” junto com um vice-presidente eleito pela

---

46 Tal política teve seus representantes, como nos mostra Diop (2010, p.209): “a guerra de reconquista na Indochina, a repressão ao movimento nacionalista em Madagascar, etc. Na AOF, a política de repressão concentrou seus esforços na Costa do Marfim, bastião do RDA. O líder do Partido Democrático da Costa do Marfim (PDCI, seção do RDA), Felix Houphouët-Boigny, médico africano originário de uma família reinante do país baoulé, antigo chefe de cantão e grande plantador, fora em 1944 o criador do Sindicato Agrícola Africano, reunindo os plantadores africanos de café e de cacau”.

Assembleia. “O objetivo era associar e comprometer os dirigentes políticos africanos com a política colonial, sem conceder-lhes verdadeiras responsabilidades.” (Diop, 2010, p. 212).

Nesse cenário surge o Partido Africano da Independência (PAI), de aspirações marxistas e composto por estudantes que voltavam da França<sup>47</sup>. Em 1958 de Gaulle retomava ao poder e botava fim a IV<sup>a</sup> República cuja Constituição substituiu a redigida por Senghor. A Constituição redigida pelo general e por ele sancionada passava a conceder autonomia aos territórios que passariam a ser repúblicas, assim o governador passava a ser substituído pelo presidente. Porém essa medida não foi aceita pelo governo francês, afirmando que era apresentada como incompatível com o pertencimento a Comunidade Francesa.

Na África a administração colonial teve voto a favor, exceto na Guiné que se tornou independente em 1958. No Senegal os políticos africanos tentaram se aproveitar dessa oportunidade e criaram a “Federação do Mali”, junto com o Sudão Francês, Alto-Volta, Daomé. Porém esses dois últimos saíram da federação e ela requereu sua independência em setembro de 1959 e foi aceita em 20 de junho de 1960. Jean Suret-Canale e A. Adu Boahen (2010) afirmam que caso a França tivesse lidado com mais abertura com os partidos a independência teria ocorrido muito antes.

(...) foi o governo Frances que determinou de fato a concessão e o calendário na independência na África Ocidental francesa, e não os nacionalistas africanos. Antes de tudo, se o governo Frances tivesse sido tão tolerante com os partidos políticos – em particular em relação ao RDA mas também posteriormente com o Partido Africano da Independência – quanto os britânicos o foram no tocante aos seus, as colônias da África Ocidental francesa teriam, sem dúvida alcançado a sua independência antes que as colônias britânicas. (SURET-CANALE; BOAHEN, 2010, p. 213).

A classe operária na África Ocidental tinha um número muito reduzido, devido a grande quantidade de pequenas agriculturas e a insistência do comércio de tráfico. Os sindicatos que surgem estão ligados diretamente com a Confederação Geral do Trabalho (CGT)<sup>48</sup> francesa, cujos líderes sindicais foram representantes políticos da RDA. As reivindicações pelo fim da discriminação racial referente aos salários, status e direitos passou a integrar a luta contra o sistema colonial. Somente em 1956 criou-se a Confederação Geral do Trabalho Africano (CGTA), cujo iniciador foi Sekou Toure.

---

47 A incitação pela independência passou a ter como incentivadores os estudantes tanto na França quanto na África, através da Federação dos Estudantes da África Negra na França (FEANF) e da União Geral dos Estudantes da África Ocidental (UGEAO).

48 Cabe lembrar que foi o sindicato em que Ousmane Sembène atuou militarmente.

Segundo Suret-Canale e Boahen (2010) a população africana não tinha um caráter de combate ao anticolonialismo e por isso o seu surgimento veio através da cultura. Isso ocorre devido a herança colonial e as condições materiais. Um grande exemplo é a revista *Presence Africaine*, em 1947 em Paris, por Alioune Diop. Ele era um universitário que veio do Senegal, católico, e durante um tempo foi senador socialista do Senegal. Foi através dessa revista que surge a Sociedade Africana de Cultura, cujo objetivo não era contestar mas sim lutar à favor de uma personalidade cultural africana. Foi no mesmo ano que L. Sedar Senghor desenvolveu o conceito de “*negritude*”, que foi contestado por outras vertentes que consideravam que ele não punha em prática um contraste com a ordem estabelecida.

No período de 1947 até 1950, no jornal *Réveil*, surge uma poesia militante, de poemas de Bernard B. Dadie, Jean Malonga, Fodeba Keita, este último criou balés africanos. As obras de todos esses escritores foram proibidos na África Ocidental.

Entre estes novos romancistas, é importante citar os camaroneses Mongo Beti e Ferdinand Oyono, *bem como o senegalês Ousmane Sembene*, aos quais se juntou Bernard B. Dadie, já mencionado. Seu veterano “irmão mais velho”, o senegalês Abdoulaye Sadjí, escritor desde antes de 1940 cujas obras não seriam editadas senão tardiamente, circunscreveu-se a crítica dos costumes. Mais ambígua foi Camara Laye, cuja obra folclórica e idílica apagava inteiramente a realidade colonial. (GRIFO NOSSO. SURET-CANALE; BOAHEN, 2010, p. 217)

Nesse cenário as religiões passaram a se fortalecer, principalmente as universalistas em detrimento aos cultos locais. O islã se favoreceu frente ao cristianismo pois seu comprometimento com o regime colonial foi bem menor. De fato a Igreja Católica ficou até os anos 1950 ligada aos colonialistas. O RDA foi denunciado como promotor de um “comunismo ateu”. Porém com o crescimento do anticolonialismo a Igreja Católica passou a rever suas estruturas missionárias se abrisse campo para o nacionalismo crescente. Então em 1955 ela cria a hierarquia episcopal.

Em 23 de junho de 1956 a França criou a Loi Cadre (Lei Quadro) para manter o controle nas colônias, principalmente após a insurreição da Argélia. Esta lei introduziu um único colegiado entre a metrópole e a colônia, e também um governo autônomo na África Ocidental e Equatorial. Essa atitude só veio a perpetuar a influência da França na África. De acordo com Diallo (2011) o Senegal foi uma colônia em que a França experimentava as práticas coloniais, e ao mesmo tempo é a que tinha maior chance de lutar contra esse colonialismo, com suas quatro comunas e sendo a capital federal da África Ocidental (AOF).

O Senegal vivia uma situação complexa em que seu território era dividido em dois, de um lado as quatro comunas, uma prolongação da França, e de outro ficavam as confrarias

muçulmanas, com estatuto jurídico de colônia e ligado a administração colonial. Por isso Diallo (2011) nos afirma que os políticos senegaleses estarão marcados pela defesa da federação ao mesmo tempo que defendem os interesses da França. A ausência dos deputados franceses em congressos sobre a luta anticolonial se dava justamente pela ordem do partido comunista francês de que a prioridade seria a defesa dos interesses da metrópole ao invés dos interesses partidários e ideológicos.

A entrada do Senegal como parte da República Francesa, citado anteriormente, se deu pela crença de que somente essa integração política poderia manter o território africano coeso, para que assim os ideais pan-africanos. Em oposição a esse pensamento temos Felix Houphouet Boigny, Costa do Marfim, que não aceitou participar da Federação pois defendia a colaboração com a França.

Essa nova estrutura foi adotada no referendun de 28 de setembro de 1958, com a Vª República, e uma das medidas mais determinantes foi o art.77 que dizia que a política externa, a defesa, a moeda, a política econômica e financeira seriam comuns entre a comunidade e a França. Apesar da oposição francesa em 14 de janeiro de 1959 quarenta e quatro delegados, vindos do Alto Volta, Daohmeh, Senegal e Sudão Francês, se reúnem para criar a Federação do Mali. Tal medida só foi possível devido a criação da Lei do Quadro em 1956 que permitia a França mudar o estatuto dos territórios ultramarinos. O peso e a influência da França continuam marcados nos políticos da AOF, tanto que na Constituinte da Federação do Mali o lema era Liberdade, Fraternidade e Igualdade.

Porém o Alto Volta e o Daohmeh sofrem pressões internas e externas que os obrigam a sair da Federação, mantendo-se apenas o Senegal e o Sudão Francês lutando contra a Costa do Marfim e seu apoio a França. Senegal e Sudão unidos proclamam a independência em 20 de junho de 1960, e dois meses depois é anunciado o fim da Federação devido a atritos entre os dois líderes dessas antigas colônias.

Com o fim da Federação ocorre o fortalecimento dos movimentos sociais, partidos de esquerda e fundamentalista muçulmanos o que preocupa tanto Senghor quanto a França. Ele opta pelo parlamentarismo, diferentemente dos outros países africanos, em que ele é o presidente e Mamadou Dia é o primeiro ministro nos 2 primeiros anos. Porém desconfianças por parte de Senghor e seu partido, UPS (União Popular Senegalesa), fez com que em 1963 uma nova Constituição suprimisse o cargo de primeiro-ministro e desse todos os poderes ao presidente.

Tal governo acaba por criar uma hegemonia que não beneficiava a democracia, como foi com a marginalização das regiões periféricas como Casamance<sup>49</sup> e a consolidação do clientelismo político e religioso (DIALLO, 2011). Com o tempo percebeu-se que a independência não trouxe mudanças significativas para a população. Não houve uma desvalorização da independência, porém mostrou que as alianças por de uma unidade foi uma estratégia de busca de apoio das organizações e grupos para participar da vida política do país.

O processo de construção do Estado Senegalês se fez sobre a perspectiva da continuidade do projeto colonial, em detrimento de um recomeço como defendia Mamadou Dia, que foi deposto. O primeiro programa de desenvolvimento do primeiro-ministro foi planejar a independência econômica através da exportação do amendoim, ou seja, mexer setor de maior interesse francês e de grande rede de clientelismo. Assim Dia começou a perder sua credibilidade enquanto Senghor reforçava a sua liderança.

Além dessa medida, em 1960, Dia faz uma reforma administrativa criando assembleias regionais e transformando 28 cidades em comunas, em que a população poderia eleger seus representantes municipais, descentralizando o poder e incluindo as comunidades na gestão pública. Inicia-se uma Crise Constitucional que possibilitou uma maior hegemonia da classe dirigente com a retirada de Dia, caminhando o país para um partido único.

Começa a surgir no país ondas de contestação, com a criação de movimentos políticos e movimentos de contestação. Temos a União Geral dos Originários do Vale da Região do Rio (UGOVF), a Federação dos originários do waalo, o Movimento das Forças Democrática de Casamance (MFDC), entre outros. A hegemonia partidária da UPS era visível a ponto de ocupar todas as cadeiras da Assémbleia Nacional. De acordo com Diallo(2011) a perpetuação da França no Senegal supostamente independente ocorreu pois Senghor era ao mesmo tempo um jacobino assimilado, um ruralista por estar ligado ao local, tradicional e defensor das práticas comunitárias do “terroir”<sup>50</sup>.

Assim internamente ele recebia o apoio da comunidade indígena e das massas populares em oposição as elites políticas das quatro comunas que o viam como assimilado. Assim Senghor faz alianças com representantes dos grupos regionais, étnicos e religiosos,

---

49 Lugar em que nasceu Ousmane Sembène, o que nos ajuda a entender o porque dele se opor ao presidente, ou seja, a precariedade e a falta de interesses políticos em sua cidade natal, como também a percepção de que a periferia estaria totalmente abandonada pelo governo.

50 O terroir, na ampliação do conceito desenvolvido por geógrafos franceses, é um conjunto de terras sob a ação de uma coletividade social congregada por relações familiares e culturais e por tradições de defesa comum e de solidariedade da exploração de seus produtos. Fonte: Jorge Tonietto. Disponível em :  
<[http://www.cnpuv.embrapa.br/publica/artigos/afinal\\_o\\_que\\_terroir.pdf](http://www.cnpuv.embrapa.br/publica/artigos/afinal_o_que_terroir.pdf) >

aliando-se a uma classe média formada principalmente por professores e funcionários públicos em contato com as massas populares. Externamente ele recebia apoio da metrópole devido a sua trajetória

Portanto, a construção do Estado Senegalês no primeiro período da independência foi marcada por uma busca incessante pela concentração do poder nas mãos do presidente da república em nome da unidade nacional, gerando uma variedade de violação dos direitos do cidadão e uma restrição total das liberdades clássicas que são a oportunidade de exercer oposição ao governo, formarem organizações políticas, manifestar-se sobre questões políticas sem temer represálias governamentais, ler e ouvir opiniões alternativas, votar. (...). (DIALLO, 2011, p. 73).

Esse tipo de política governamental aumentou a insatisfação popular a ponto de em 1967 um jovem tentar assassinar o presidente Senghor na mesquita de Dakar. Assim a população a partir do final da década de 60 começa a se engajar politicamente e o estado enfrenta a sua primeira crise em 1968, forçando Senghor a tomar medidas de africanização e liberalização. A partir da década de 70 ele faz varias reformas que permitiram uma certa democratização e pluralismo, porém se mantém numa perspectiva de continuação e não de ruptura.

Em 1974 Senghor rompe com o seu partido através da lei 76-01 de 19 de março de 1973, que permite a criação de quatro partidos, contando com o presidencial. Os três partidos se mantiveram como oposição, fortalecendo o Partido Socialista (PS), de Senghor. Ao permitir esse pluralismo, Senghor se baseia em cálculos e análises de cientistas e homens políticos ligados a França, como Foccart e Collins. Ele soube que a liberação de 3 partidos não iria afetar nas eleições a hegemonia de seu partido, legitimando suas práticas internas e externas. Assim em 1978 ele ganha as eleições com 82,02%, assim 83 dos 100 deputados são do PS, e outros 17 do Partido Democrático Senegalês (PDS).

Dois anos depois Senghor pede demissão e seu primeiro-ministro, Abdou Diouf assume o poder, como previsto na Constituição do Senegal. Tal mudança foi vista com certa desconfiança por alguns grupos sociais, como os separatistas de Casamance. (Diallo, 2011)

Podemos então concluir que o governo de Senghor buscou apoio em um clientelismo político, em prol de uma unidade nacional, suprimindo o estatuto muçulmano, promulgação de um novo código familiar não mais baseado na fé, seja ela qual for, proibição de partidos políticos que pregam o regionalismo e prejudiquem o governo de seu sucessor, seleção cuidadosa da clientela. Dessa forma ele busca controlar a sociedade.

### **3 BLACK GIRL E CEDDO: ANÁLISE FÍLMICA E A INTELECTUALIDADE AFRICANA**

O sonho não é uma modalidade da imaginação; ele é sua condição primeira de possibilidade. (Foucault, 2010, p. 122)

Como foi dito no primeiro capítulo desta tese o cinema de Ousmane Sembène se assemelha a oralidade dos Griôs africanos. Mas o que de fato implica essa aproximação? Para as efetivas análises dos dois filmes propostos neste capítulo, *Black Girl* e *Ceddo*, iniciaremos o capítulo entendendo melhor a constituição da narrativa dos griôs africanos.

#### **3.1 A Narrativa dos Griôs Africanos**

Antes do surgimento da escrita, ou até mesmo em sociedades que em época moderna mantinham a oralidade em primeiro plano, a memória é uma constante preocupação de preservação pelas gerações. A oralidade servia para transmitir ensinamentos e informações em uma comunidade, através de seus mitos, lendas, folclores, etc. No caso africano, nas comunidades indígenas os contos tinham uma função não só de rememoração, mas de ensinamento e direcionamento espiritual. O conto africano é um transmissor de valores tradicionais.

Podemos compreender os contos africanos na perspectiva de sobrevivências ou espiritual, em relação ao espaço em que se passa a história (savana, estepe, deserto, etc), ao universo dos personagens (da horda, do clã, da aldeia, sociedades simples, do panteão dos deuses, etc), suas características econômicas (agricultores, caçadores, pastores nômades, seres míticos), e por fim a narrativa sempre irá possuir uma função, seja ela de manter as origens, as identidades, mostrar trajetórias históricas, modelos de conduta, etc. (Sisto, 2012).

Vejam a análise do seguinte conto, “A Menina Inhamé”, recontada por Agnès Agboton, traduzida por Celso Sisto.



## A MENINA INHAME

Meu conto corre, fiuuu!... Até encontrar-se com uma mulher que nunca tinha tido filhos. Não tinha tido filhos, assim são as coisas...

Vivia de colher nozes de palma secas. Ninguém vivia com ela, ninguém a ajudava. Ia solitária até o matagal, se metia entre as ervas e espinhos para apanhar os frutos secos. E assim, um dia, quando estava recolhendo suas nozes, viu Tevi, o grande tubérculo, a que os brancos chamam inhame.

Quando a mulher viu assim o inhame, disse-lhe:

- Nossa! Veja como sofro, não tenho filhos! E, tu, Tevi! Se pudesses converter-te em um filho para mim agora mesmo, isso me alegraria. Se te transformas para mim em um filho, me sentirei muito feliz.

- Então é isso! - Respondeu o inhame -. Queres que eu me converta em teu filho para que logo, no futuro, possas chamar-me “inhame”, possas insultar-me e dizer-me “fruto da selva, fruto da selva selvagem e cru”.

- Não! Nunca farei isso! Eu vivo justo na desgraça de não ter filhos desde muito tempo. Nunca farei isso. Nunca farei isso. Tenha compaixão de mim. Transforme-se em meu filho, por favor, eu, que nunca tive filhos!

- Vire-se então. Fique de costas.

A mulher se virou e Tevi, o inhame, se converteu em uma moça formosa, com uma preciosa pele clara.

Aiiiiiiii! A mulher se alegrou tanto que colocou imediatamente na cabeça o cesto com que colhia as nozes de palma e disse à moça:

- Te chamarás Djetin.

Tomaram então o caminho de volta. Não quis continuar recolhendo aqueles grãos alaranjados naquele dia. A mulher e a moça chegaram em casa e ali ficaram. A mulher cuidava dela e a mimava. Dava a ela todo o tipo de enfeites, colares e braceletes de contas, trajas e vestidos...

Ambas viveram assim em plena harmonia até que um dia a mãe perguntou a sua filha quê poderiam fazer para ganhar a vida. E esta lhe respondeu:

- Cozinheamos kanan, essa pasta de milho que se vende enrolada em folhas.

Então, a mulher foi comprar milho, o moeu e sua filha preparou o kanan. Ambas iam mais que depressa, vendê-lo nos mercados e pelos povoados vizinhos. Certo dia, a mulher pediu a moça que fosse ao rio buscar água enquanto ela ia comprar o milho.

A jovem foi ao rio e se demorou ali muito tempo, pois muitas mulheres também

procuraram aquele lugar para buscar água. Entretanto, a mãe, que estava moendo o milho, começou a enfezar-se vendo que sua filha não voltava. E, estando sozinha, enchia-a de injúrias.

- Mas, veja só que coisa! Esse fruto do mato, essa cria da erva daninha, essa selvagem foi e até agora não voltou! Esse Tevi, esse inhame selvagem, por que será que está fazendo isso? Por que não pode ser mais obediente? Mas, por outro lado, que que se pode esperar de algo que saiu do mato? No mínimo seria um inhame duro, que demoraria horrores para cozinhar! Ela é apenas um inhame, nada mais.

Resmungava e a maldizia desse jeito sem perceber que por ali voava um aloé, um pássaro tagarela, que estava escutando tudo o que a mulher dizia.

Mais tarde, chegou a filha e surpreendeu sua mãe que continuava murmurando:

- Mas, minha mãe, o que que há?

- Oh! Já voltou querida filha! Kuavo, seja bem-vinda! Que que aconteceu? Por que demorou tanto?

- É que tinha muita gente no rio.

Mas de repente o aloé, o papagaio, cantou:

Djetin he, Djetin anonhue zunhue

Edo glevi gbo, ahin, ahin

Tevi mabi to dodji

Tevi mabi, ahin, ahin

“ Ê, Djetin, ê Djetin, tua mãe te insultou!

Te chamou coisa do campo, selvagem, selvagem,

Inhame que nem sequer se cozinha no fogo

Inhame cru, selvagem, selvagem.”

Aaaaaaaa! Então, a mãe se dirigiu rápido a sua filha:

- Vem, vem não lhe dê ouvidos! No lhe faça caso.

E a filha respondeu:

- Mas, não estás ouvindo as palavras que ele canta?

E o pássaro repetiu novamente a canção:

Djetin he, Djetin anonhue zunhue

Edo glevi gbo, ahin, ahin

Tevi mabi to dodji

Tevi mabi, ahin, ahin

- Eu tinha te avisado, tinha te avisado! – ameaçou Djetin a sua mãe.

Tirou, em seguida, os belos adornos que levava ao pescoço, nos braços e na cintura. Quebrou a jarra de água que levava na cabeça e se dirigiu até os campos voando, vla,vla, vla!

Ao chegar ao lugar onde tinha sido inhame, recuperou ali sua forma original.

E assim termina este conto e suas palavras nos dizem que por culpa dos insensatos que falam de qualquer jeito estamos hoje como estamos, porque se não fosse assim, poderíamos dirigir-nos a qualquer coisa e pedir-lhe que se transformasse para nós em um filho. E a coisa assim faria. Se não tivesse existido gente como essa, hoje talvez pudéssemos obter o que quiséssemos. Desde então, a natureza decidiu não satisfazer mais aos desejos dos homens, pois antes, quando o homem tinha uma necessidade, bastava apenas dizer em voz alta para ser atendido.

### FIM

O que percebemos neste conto? De acordo com Sisto (2012) esse conto é narrado em diversos povos da Costa dos Escravos mantendo a ideia chave de uma mulher que pede a ajuda da natureza para ter filhos, prometendo nunca revelar o acordo. Porém, em um momento de ira, acaba dizendo a verdade, quebrando sua palavra, e sua filha retorna a forma original na natureza.

O nome que a mãe dá a sua filha é da cultura iorubá, em que Djetin vem do termo djidade, que no iorubá da Nigéria quer dizer, “desejada”. Segundo Sisto, a história nos mostra algumas características dos costumes da cultura iorubá. Nela os homens são polígamos e suas mulheres precisam ser férteis para terem boas relações com eles, caso contrário iriam dormir fora de casa. Além disso, elas trabalhavam no mercado, possuindo grande mobilidade e autonomia.

Outro ponto importante ressaltado pelo autor são os caracteres mágicos, presentes em todos os contos africanos. Na Menina Inhame, o Inhame fala e tem poderes sobrenaturais. Nessa região o Inhame era um produto muito utilizado, sendo símbolo da fertilidade.

A história termina com um ensinamento, muitas das vezes através de uma fala proverbial, “por causa dos insensatos que falam de qualquer jeito, a natureza não satisfaz mais os desejos dos homens”. Sisto nos fala que o ensinamento chave é a de que não se pode quebrar uma palavra dada, caso isso ocorra a punição é necessária.

O texto também aponta para a *performance oral de um “suposto” narrador-contador*. A emoção desencadeada pelo texto está diretamente ligada aos registros da voz, do som, do ritmo. Há um uso de onomatopéias (por exemplo o : “vla, vla, vla!” do vôo do pássaro). Há o registro da canção no corpo da história, de certa forma a abrigar um corpo físico que fala, que dança, que gesticula. (grifo nosso) (SISTO, 2012, p. 7)

Interessante percebermos que para os africanos a sabedoria está presente mais na oralidade que na escrita. Por isso, Amadou Hampâté Bâ afirmava que "Na África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima”.

O que seria de fato os Griôs? Existem relatos deles em fontes árabes, a mais antiga do século XIV, afirma Sisto (2012). Nos relatos portugueses surgem no século XV e nos franceses e ingleses por volta do século XVII. Primeiramente eram chamadas de *guiriot*, principalmente na região da Senegâmbia, porém no séc. XVIII o termo foi se modificando até o usual *griô*.

Muito mais que um simples contador de história, ele é reconhecido como um artista musical. Tal profissão é passada de família por família, estando reservado a um número específico, e eles atuam como cantores, oradores, fazem rezas, profetizam e contam histórias. “Eles se especializam em três campos basicamente: discurso (*kuma*), que é o veículo para as narrativas históricas, as genealogias e os provérbios; canto (*donkili*), que se refere as melodias e letras, as quais são típicas de seus repertórios; e por fim a arte de tocar um instrumento (*foli* ou *kosiri*, dependendo da região).” (Sisto, 2012, p.11).

Podemos perceber que Ousmane Sembène absorve o dever dos griôs para o seu dever enquanto cineasta. Entendemos que os griôs buscam manter a memória coletiva e vivo os costumes de suas comunidades, propiciando uma forma de resistência contra as tentativas de homogeneização, de destruição do tradicional.

Babha (1998) nos fala que existe na pós-modernidade uma necessidade de focalizar os momentos e os processos onde são produzidas as subjetividades originárias, respeitando e articulando as diferenças culturais existentes. E isto inscreve-se num espaço, denominado de “entre-lugares” onde as diferentes estratégias de subjetivação, tanto singular como coletivas, podem significar novas identidades, tanto no sentido da colaboração como da contestação definidora da idéia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20). É nesse “entre-lugares” que atualmente se percebem a importância da preservação dos contadores de histórias e, principalmente, dos griôs, como também o papel de atuação de uma arte identitária como a de Sembène.

No filme *Ceddo*, que será analisado a seguir, vemos uma profunda relação entre o

significado dos griôs na sociedade africana através da utilização da “palavra” por Sembène nesse longa-metragem. No continente africano, nada substitui a potência da palavra, e por essa razão, o binômio força vital/palavra é o elemento primordial da personalidade da sociedade, desdobrando-se desde as instâncias mais abstratas até as práticas sociais. Por isso a palavra se torna a chave para compreensão do seu filme *Ceddo*, como veremos a seguir com mais detalhes.

### 3.2 Análise do filme *Ceddo*

A narrativa pode ser pensada através da ideia do espelho, nos demonstra Ruth Lopes (2012). Tal associação ocorre quando pensamos a narrativa através do reflexo, da criação da duplicidade e das articulações entre o texto e a realidade. Como vimos anteriormente, Sembène atribui a sua arte na estética realista russa, cujo objetivo era atingir, na arte, um maior grau de realidade social possível.

Nos estudos de Vladimir Propp (2006) sobre os Contos, a teoria das funções dos personagens surge. Segundo ele, função é “a ação de uma personagem definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga”. Graeme Turner (1997) traz essa discussão para o cinema e defende que há algo de universal nas estruturas e nas funções narrativas. Ao analisar a teoria de Propp, Turner nos mostra que existem seis papéis bases nas narrativas, o vilão, o doador, o ajudante, a princesa e seu pai, o herói ou a vítima e o falso herói. Nem sempre esses personagens são assim bem delimitados, podendo um mesmo personagem atribuir mais de uma função.

Além disso, existe uma ordem das ações desses personagens, vejamos a seguir: Os contos principiam por uma exposição de uma situação inicial, que não se caracteriza como uma função, mas constitui um elemento morfológico importante. Em seguida principiam as funções. I - Um dos membros da família afasta-se de casa. II- Ao herói impõe-se uma interdição. III - A interdição é transgredida. IV - O agressor tenta obter informações. V - O agressor recebe informações sobre a sua vítima. VI - O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens. VII – A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber. VIII - O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o. VIII - (a) Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa. X - O herói-que-demanda aceita ou decide agir. XI - O herói deixa a casa. XII – O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico. XIII - O herói reage às ações do futuro doador. XIV - O objeto mágico é posto à disposição do herói. XV - O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda. XVI - O herói e seu agressor confrontam-se em

combate. XVII - O herói recebe uma marca. XVIII - O agressor é vencido. XIX - A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas. XX - O herói volta. XXI - O herói é perseguido. XXII - O herói é socorrido. XXIII - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país. XXIV - Um falso herói faz valer pretensões falsas. XXV - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil. XXVI - A tarefa é cumprida. XXVII - O herói é reconhecido. XXVIII - O falso herói ou o agressor, o mal é desmascarado. XXIX - O herói recebe uma nova aparência. XXX - O falso herói ou o agressor é punido. XXXI - O herói casa-se e sobe ao trono. (VIEIRA, 2001, p.600)

A narrativa criada em Ceddo, de Ousmane Sembène, foi uma tentativa de se assemelhar a estrutura de contos e mitos narrados pelos Griots africanos. Assim como Turner ou Propp propõem, podemos perceber que existe certa unidade nessas narrativas para além das fronteiras e das diferenças culturais. Os mitos, em diversos povos, eram usados para lidar com as contradições da experiência, para explicar e justificar coisas incompreensíveis. Assim, no universo simbólico, tentava-se resolver conflitos do mundo real.

Uma das características da narrativa de mitos, estudada por Propp e encontrada em Ceddo é o sistema Binário. Uma das formas que o ser humano divide a sua compreensão da realidade é através da binariedade bom e mau, eu e o outro, homem e mulher, certo e errado, e em Ceddo, africano e o “branco”, religião mística e a islâmica, escravidão e liberdade, entre tantos outros. Isso ocorre porque nós damos definições tanto pelo o que *a coisa é* tanto quanto pelo o que *ela não é*.

Voltemos para as ações dos personagens. Não podemos deixar de notar o tom estruturalista dessa definição, porém acredito ser a forma mais eficiente de analisar as obras de Sembène devido ao seu tom marxista e de estética russa do período stalinista. É em Plekhanov que vemos claramente como a arte é vista pelo marxismo: “(...) pode-se dizer que cada classe social tem sua poesia, em que coloca seu conteúdo particular. (...) cada classe social tem uma posição particular, seu ponto de vista particular sobre a ordem de coisas existentes, suas dores, suas alegrias, suas esperanças e suas palavras, numa palavra, como se diz, seu próprio mundo interior. E esse mundo interior encontra sua expressão na poesia.” (SODRÉ, 1968, p.139).

Em Ceddo vemos presente umas das principais defesas da arte marxista, simplificada na frase Trotski de que “a arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos” (TROTSKI, 1980, p.24). Ou seja, seria a vida que determinaria a consciência, e a radicalização dessa concepção que faz surgir o realismo socialista. Segundo Wellek apud HATTNER essa estética

(...) abrange uma teoria que, por um lado, pede ao escritor que reproduza a realidade com exatidão, que seja realista no sentido de pintar a sociedade contemporânea

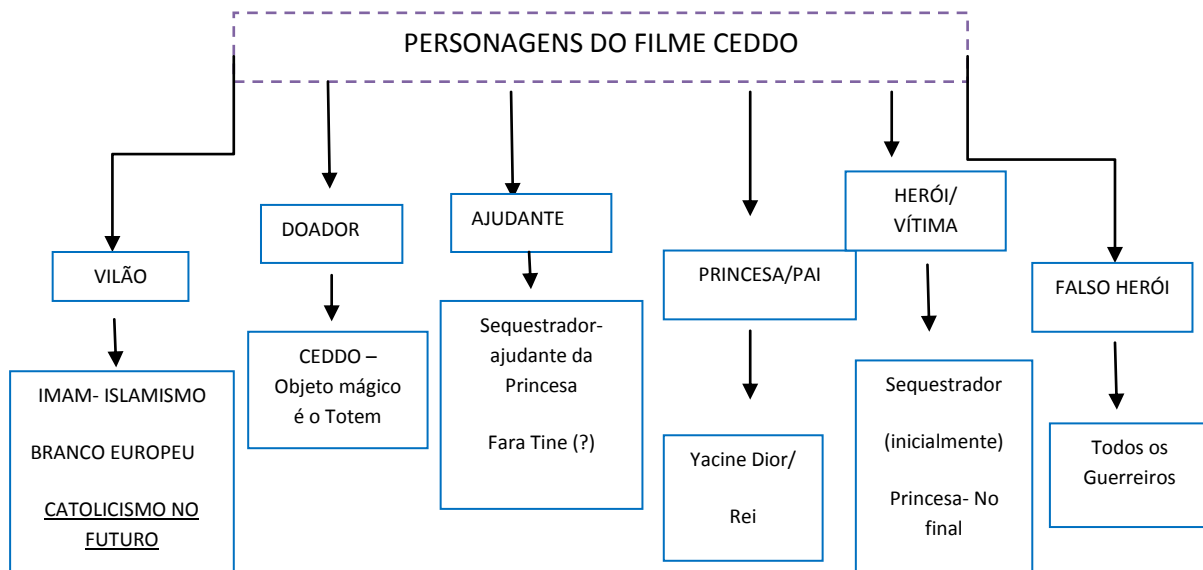
penetrando na sua estrutura, e, por outro, exige dele que seja um realista socialista, o que, na prática, significa que ele não tem de reproduzir a realidade objetivamente, mas deve usar sua arte para divulgar o socialismo, isto é, o comunismo, o espírito partidário e a linha do partido. (WELLEK, s.d, p.296, apud HATTNER, 1998, p.9)

Devido a essa aproximação de Sembène com o tom mais radical do marxismo que decidi analisar Ceddo através do estruturalismo de Propp. As funções citadas anteriormente fazem com que a narrativa parta de um dano ou de uma carência, passando por funções intermediárias, termina com um casamento, ou com uma recompensa, ou então a obtenção de um objeto procurado, de um modo geral algum tipo de salvamento. Vejamos isso detalhadamente em Ceddo.

O filme nos conta a história de uma tribo convertida para o islamismo, no qual um grupo se recusa a abandonar sua religião e se tornam escravos. Para por fim a essa submissão, eles sequestram a princesa em troca do fim da obrigatoriedade da conversão islâmica. A palavra *CEDDO* vem do dialeto *pulaar*, que significa “povo de resistência”. Em entrevista<sup>51</sup> a Josie Fanon Sembène fala que *Ceddo* são aqueles que de alguma maneira resistiram à escravidão e conservaram a tradição. Nessa aldeia convive uma nobreza assimilada, um padre representando o catolicismo, um europeu mercador que troca escravos por armamento, um líder islâmico que é seguido pelo rei e sua corte. Quando a princesa Dior é sequestrada começa a ocorrer um questionamento sobre a política e a religião na aldeia. O sequestrador da princesa, um Ceddo, acaba matando todos que tentam salvá-la, porém acaba morto pelo líder islâmico, Imam, através de uma ordem a um convertido. As coisas saem do controle e a revolta acaba por assassinar o rei e os nobres são afastados, levando Imam ao poder. Nesse ponto, a princesa Dior se conscientiza da escravidão que estava subjugando seu povo e volta para matar o líder religioso.

---

<sup>51</sup> Trecho originalmente publicado em Ousmane Sembène: interviews / edited by Annett Busch and Max Annas, university Press of Mississippi, 2008.



O vilão do filme está representado pelos personagens que perseguiram, escravizavam, impunha o abandono de suas raízes culturais. O primeiro deles seria o Líder religioso islâmico, Imam, e depois o mercador europeu que escravizava os negros em troca de bebidas, armas de fogo e pólvora. O terceiro e último, de forma sutil e assimilacionista, o padre católico.

Segundo Propp o doador é aquele que submete o herói a provas e lhe concede um objeto mágico. Para Sembène o herói é na verdade uma heroína, a própria princesa. Vários guerreiros tentam libertá-la das mãos do sequestrador, porém acabam mortos. E no final não é salva pelo sequestrador, ao contrário, é ela mesma que vai até a aldeia e mata o principal vilão, o líder Imam. Nesse sentido o doador poderia ser visto como os próprios Ceddos, que sequestram a princesa para fazer com que o rei acabe com a escravidão e a conversão forçada, e a deixam isolada na floresta. E quando a rebelião mata o Rei e alguns nobres, os próprios Ceddos que fugiram vão até ela pedir ajuda. O Totem poderia ser esse objeto mágico entregue pelo doador, porém ele não fica com a heroína, na verdade cada guerreiro o levava na tentativa de libertá-la, como um sinal de superação das exigências dos Ceddos pelos nobres.

Essa modernização de Sembène em relação aos contos e lendas se dá pela sua própria crença de que o povo não precisa de nada místico para se libertar do jugo da opressão e da escravidão. Defensor da rebelião e da luta armada, ele mostra em seu filme que a princesa não precisava de um príncipe para salvá-la e muito menos de uma misticidade. Sembène respeita as raízes religiosas africanas e as defende no filme no sentido de preservação cultural. A



princesa Dior seria a própria África, que para alcançar a verdadeira independência bastaria a própria força, e, além disso, as mulheres desempenhariam o papel fundamental.

No início do filme poderíamos pensar que o herói é o sequestrador, no ponto de vista dos Ceddos. Porém no final quem realmente salva a população da escravidão é a princesa. Dessa forma, o sequestrador poderia ser visto como um ajudante, na medida em que ele ajuda a princesa a voltar as suas raízes e abandonar as práticas da conversão islâmica. Ele tinha um ajudante, Fara Tine, que era quem tocava o instrumento típico e narrava em músicas alguns acontecimentos, lembrando o próprio griots. Por isso que ele pode ser considerado mais do que um ajudante, mas como se fosse o narrador, quem contaria a história para as futuras gerações.

A princesa é a Yancine Dior e o Seu pai era um rei convertido ao Islamismo. De acordo com as práticas islâmicas o trono só pode ser herdado pelo filho do atual rei. Nas práticas africanas bastava ter um laço sanguíneo. Assim o atual rei tinha herdado a aldeia de seu tio. Quando a princesa é raptada, seu sobrinho exige a oportunidade de salvá-la e herdar o trono. Porém o líder religioso se opõe, pois é um ato proibido pelo Corão. Não podendo mais herdar o trono, seu sobrinho se rebela e abandona a sua conversão e acusa o Rei de hipocrisia. No desenrolar do filme o rei vai percebendo que o seu poder tinha sido reduzido na presença de Imam.

Falso Herói é aquele que parte em viagem para realizar a busca e é colocado à prova pelo doador, mas falha. Para Propp o falso herói é aquele que gostaria de tomar o lugar do herói. Assim podemos ver que na trama falso herói seriam todos aqueles que tentaram resgatar a princesa, que pensavam ter matado o sequestrador, e que na aldeia eram vistos como os mais fortes ou os mais valentes.

Como o próprio Propp defende um personagem pode ocupar várias esferas de ação, como no caso do sequestrador.

O importante não é o que eles [personagens] querem fazer nem tampouco os sentimentos que os animam, mas suas ações em si, sua definição e avaliação do ponto de vista de seu significado para o herói e para o desenvolvimento da ação. [...] os sentimentos do mandante podem ser hostis, neutros ou amistosos, isto não influirá no desenvolvimento da ação. (PROPP, 2006, p. 79)

No final do filme o que temos não é um casamento, nem tampouco a salvação da princesa por um herói, mas sim a salvação de toda uma parte da população de uma aldeia. Esse seria o objetivo de toda a trama, recuperar o poder de fala dos Ceddo.

Nessa narrativa fílmica, quais seriam as informações que buscariam passar? Seu tema, assunto e mensagem? O tema é sobre o que se trata a história, em *Ceddo* identificamos o Tema como Liberdade. O Assunto, por sua vez, é a maneira pela qual a narrativa se desenvolve para que o tema seja debatido, em *Ceddo* os assuntos são vários, como a escravidão, a conversão forçada, a perda do direito à fala, o papel da mulher. A mensagem seria a conclusão que se chega ao final da narrativa fílmica. Para nós seria a de que a África só se tornaria independente quando por suas próprias forças vencer o jugo da escravidão europeia e assimilação religiosa.

As informações que são fornecidas ao leitor, ouvinte e ao espectador – dependendo de qual meio narrativo estamos tratando- podem vir em maior ou menor detalhe. Genette (1971) ao analisar os modos da narrativa mostra que existem diferentes graus dessa informação, e que essa é uma tática, consciente ou não, usada para regular a informação e os *pontos de vista*. Em *Ceddo* Ousmane Sembène mostra o ponto de vista dos diversos personagens.

O filme inicia com uma mulher negra tomando banho em um rio, com metade de seu corpo nu. De acordo com as práticas islâmicas, os seres humanos não podiam mostrar seu corpo, era considerado pecado e fornicção. Então, logo no início Sembène mostra a diferença presente entre os africanos e os islâmicos.

Figura 12 - Primeira cena do filme *Ceddo*, de Ousmane Sembène (1976)



O primeiro diálogo entre a princesa e o sequestrador nos deixa claro as intenções do diretor do filme, quais são as críticas que ele pretende debater nessa narrativa fílmica, vejamos:

**Princesa:** - Tirando os animais você é o único escravo nos limites. Você é o único escravo aqui. Você sabe quem eu sou? Antes do sol se por você vai se arrepender desta atitude.

**Sequestrador:** - Fara Tine (chama o ajudante, os ceddo não podiam mais falar diretamente com os nobres e a família real). Diga a essa mulher que nos trouxemos ela aqui, para por fim a submissão da qual somos todos vítimas. Nós não queremos ser muçulmanos, e nos rejeitamos essa imposição. É uma questão de sua vida ou a minha. Essa é a minha vontade.

**Princesa:** Fara Tine! Diga a ele que sua atitude é possível para todos os homens. E diga a ele que os homens são diferentes, assim como as mulheres também são. Fara, deixe ele saber que vou apenas viver aqui montada em suas costas. E se ele estiver morto, por cima do seu corpo morto. Essa é a minha vontade.

**Sequestrador:** Olhe esta corda. Se você atravessar ela eu irei te matar.

Nesse momento a câmera faz um *zoom-in* no rosto da princesa. Enquanto o sequestrador prepara ao seu arco e flecha, Fara Tine começa a tocar seu instrumento.

Figura 13 - Ceddo (1976), Ousmane Sembène



O que podemos perceber nesse diálogo? Primeiramente a insatisfação dos habitantes em terem de obrigatoriamente se tornarem muçulmanos, caso contrário o destino seria a escravidão. Além disso, anteriormente podiam se dirigir ao rei e fazer exigências de melhoria, agora era preciso um interlocutor entre eles, mantendo sempre uma distância. Em terceiro, podemos ver que os Ceddo se cansaram de sempre se verem subjulgados e resolveram partir para uma ação rebelde. Tal concepção não foge de sua influência realista socialista, como defendia Lukács, que a arte e a cultura estariam inseridas na autogênese do ser social. Salvo críticas atuais sobre essa visão limitada da arte, tal pensamento norteou o cineasta africano.

É este elemento[razão no mundo] que nos revela a coesão interna e as bases sociais duma unidade essencial, capaz de subsistir apesar das maiores divergências, desde aquele que surge, para o escritor, da profundidade mais essencial da vontade artística e que é, ao mesmo tempo, produto histórico das correntes fundamentais do período em que vivemos (Lukács, 1969, p. 30).

Poderíamos notar em *Ceddo* um tom humano em seus personagens, o que para Lukács seria o que eles têm de mais singular e típico enraizado nas relações concretas e históricas, sociais, dando assim a eles uma existência possível e real. Vejamos a seguinte sequência de cenas, que nos ajuda a entender como essa estética tenta se apresentar.

Após todos os *Ceddos* serem convocados a se apresentarem na praça perante a família real e os convertidos liderados por Imam, vemos a cena dos *ceddos* carregando um feixe de madeira. Tal feixe seria uma punição dada a todos os escravos, como uma carga que eles deveriam carregar. Um ancião carrega esse feixe e em uma das mãos ele finca um Totem no chão, bem no meio do pátio.

Figura 14 - Ancião representando os *ceddos* no filme *Ceddo* de Ousmane Sembène



Um homem vem na frente anunciando que a família real se aproxima e exige que todos se levantem. Os africanos convertidos sentam ao lado esquerdo do rei e ao direito os nobres. Em um banco de madeira um pouco afastado e a direita do rei se senta o padre católico e o mercador europeu, ambos apertam a mão do rei antes de se sentarem.

Um Homem, Jaraaf, passa a ser o interlocutor entre os Ceddo e o rei.

**Jaraaf:** Daali, seu povo está escutando. Suas regras são favoráveis por Allah. Esses Ceddos que se recusam a conversão estão destinados a queimar no inferno. Esses cidadãos, escravos do trono, ousaram carregar sua filha, Dior Yancine. Eles te desafiaram corajosamente. Daali, diga a ordem e a terra será vermelha hoje, com seus sangues!

**Rei:** Jaraaf!

**Jaraaf:** Tioub!

**Rei:** Pergunte a Diogo porque há um Totem.

**Jaraaf vai até Diogo e diz:** Diogomay, o rei pergunta sobre o significado do Totem.

**Rei:** Jaraaf

**Jaraaf:** Tioub!

**Rei:** Eu tinha livrado Diogo de seu fardo (se referindo ao feixe de madeira).

**Jaraaf:** É verdade, Tioub. Diogomay, o rei te livrou de seu fardo. (O ancião olha para o seu povo com o fardo na cabeça).

**Diogo:** Me permita me aliviar eu mesmo (Tira o fardo da cabeça). Eu falo em nome dos Ceddos. Jaraaf!

**Jaraaf:** sim!

**Diogo:** O rei é justo. Sem ter me convertido, por causa da minha idade, ele me aliviou do meu fardo. Diga ao rei que esse privilégio, eu vou repetir o que eu já disse. Jaraaf, diga ao rei que eu recuso esse privilégio só para mim. Eu não tenho necessidade de sua consideração. O rei deve saber disso, a semente é a mãe da árvore baobá<sup>52</sup>.

**Príncipe:** Desrespeitoso. Pai permita que eu corte sua garganta por sua insolência.

**Jaraaf:** Biram, você é o príncipe. O príncipe não mata o representante.

**Príncipe:** Quem fez dele o representante?

**Diogo:** Se você é um nobre, eu sou o representante. (*alguns diálogos a frente ele continua*) Nós queremos que a desigualdade pare. Nossa colheita é nossa. Você precisa por fim aos saques.

---

<sup>52</sup> No Senegal, o baobá é sagrado, sendo utilizado como fonte de inspiração para lendas, ritos e poesias. Segundo uma antiga lenda africana, se um morto for sepultado dentro de um baobá, sua alma irá viver enquanto a planta existir. E o baobá tem uma vida muito longa: vive entre um e seis mil anos. Os curandeiros ou feiticeiros da savana africana escavam alguns dos baobás com maior tronco e conseguem armazenar neles até 120.000 litros de água\*. Por tal razão, é denominada "árvore garrafa". Fonte: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <  
[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar../index.php?option=com\\_content&view=article&id=477&Itemid=181](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar../index.php?option=com_content&view=article&id=477&Itemid=181)>. Acesso em: 14 jan. 2014.

Essa aldeia seria o Senegal antes da sua formação como Senegal, o nome é Sennen. Sembène tenta demonstrar um contexto histórico para a dominação por anos de sua terra natal. Através desse diálogo ele faz uma tentativa de por um caráter social e real para os seus personagens, como se eles fossem de fato pessoas que existiram nesse período e travaram esse debate. Isso ocorre devido ao estilo da câmera que ele usa, ao fato de não filmar em estúdios, de usar atores amadores e iluminação própria do local. Enfim, tudo isso tenta nos passar uma sensação de que estamos vendo um documentário, vendo cenas que aconteceram em algum momento histórico. Assim Lukács (1969) diz que as

peripécias interiores da obra literária, sobretudo no drama, têm por objetivo descrever a irrupção até o nível da realidade efetiva de determinada possibilidade real, cuja atualização as circunstâncias, até então, impediam. Estas possibilidades são bem reais, já que podem transformar-se precisamente, para a pessoa considerada, no verdadeiro fundamento da sua existência, mesmo quando essa existência se reduz a um trágico fracasso (Lukács, 1969, p. 41)

Na sequência da cena anterior, Sembène de forma sutil demonstra como o líder religioso Imam aos poucos adquire mais poder e influencia que o rei. Enquanto o rei falava com Diogo e Jaraaf, um africano convertido levanta e pega o guarda-sol que estava cobrindo os nobres e o coloca perto de Imam para protegê-lo do calor. Todos percebem, mas ninguém se opõe. Diogo diz ao rei que “a obrigação de ser muçulmano dever ser abolida. Nenhuma fé vale a vida de um homem”. Nesse momento Imam e seus seguidores começam a gritar a frase “Allah nos perdoe”.

Em *Ceddo* não temos um narrador explícito, do tipo que usa voz *off*, a câmera é quem nos apresenta a história. O narrador-câmera é como se o narrador fosse colocado atrás da máquina, só pode mostrar o que a objetiva é capaz de ver. Assim não existe uma relação com o passado nem com o futuro (salvo em duas cenas específicas que quebram essa rotina). O narrador passa a exercer uma imparcialidade que analisa tudo realisticamente.

Quais são as duas cenas que quebram essa narração?

Na primeira cena a narração passa a ser mostrada na dinâmica Homodiegética, ou seja, quando os fatos, ideias ou sentimentos narrados pelo personagem falam por si mesmo. Isso ocorre na cena em que o padre na ocasião de celebrar uma missa percebe que a Igreja, na verdade um casebre, estava completamente vazio. No lado de fora o sobrinho do rei que revogou a sua conversão islâmica observava a cena. Notemos que o padre **nunca**, em nenhum momento do filme fala uma palavra. Ele se aproxima do jovem e estende as mãos, nesse momento ele olha para a cruz no topo do casebre e passa a vê imagens que seriam os dias

contemporâneos a filmagem de Ceddo. Um grande campo lotado com mutirão de confissão e pessoas comungando. Freiras e Padres negros se misturando aos padres brancos. O padre que celebrava era o jovem sobrinho do rei e o padre da aldeia estava sendo velado. Quando a imersão a um futuro sonhado acaba, o jovem olha para o padre, e dando as costas vai embora. É como se ele se recusasse a tornar tudo aquilo possível, ao mesmo tempo em que é uma crítica a forma silenciosa e assimilacionista que o catolicismo se expandiu pela África. Assim tanto o islamismo quanto o catolicismo são ameaças para a identidade africana.

A segunda cena é no final do filme, quando a princesa vê o seu sequestrador morto. Ela então relembra uma cena no passado quando era jovem, não convertida, e ela ofereceu água para ele, explicitando que ambos estavam apaixonados.

Apesar desse tom realista e das análises estruturais apresentadas até aqui, escolho essa devido a uma melhor relação com os ideias de Sembène, acreditamos que a arte primeiro têm potencial para requerer do leitor ou espectador a sua parcela de co-autoria da obra apresentada, com espaço para participar e até reinventar o texto lido ou visto. Por detrás de todo esse tom de cinema de bandeira e partidário, vemos que a compreensão de Ceddo depende muito mais do espectador que o assiste do que em sua narrativa em si. A temporalidade do filme é lenta, os acontecimentos ocorrem como se dias inteiros estivessem sendo narrados. Diálogos constantes em uma língua tribal wolof e a imagem que em nada nos lembra os filmes comerciais. Tudo isso exige do espectador uma absorção da narrativa diferente dos filmes populares de blockbuster.

O filme continua. Após Diogo sair de cena o próximo personagem apresentado é o guerreiro, filho do rei da aldeia vizinha. Ele soube do sequestro e veio cobrar a mão da princesa que estava prometida a ele. Saxewar é um dos nossos falso-herói.

**Saxewar:** Eu aceitei as condições do dote. Escravizando essas pessoas e trocando eles por armas ao homem de orelha vermelha. Quando eu ouvi sobre o sequestro de Dior, todos os negócios cessaram e eu corri até aqui. Pelo cinto de meu pai, eu devo resgatar Dior.

O sobrinho do rei levanta e diz que Saxewar está mentindo porque a princesa estava prometida a ele, pois sendo sobrinho do rei ela seria sua por direito.

**Saxewar:** Quando um lagarto zomba de um peru, ele garante que há uma árvore por perto.

**Sobrinho:** O vento que derruba a árvore baobá, só se curva a haste do trigo.

Esse diálogo demonstra bem o tipo de fala narrado nos contos griots, sempre com metáforas, provérbios, que ensinam ou dão uma lição de moralidade. Mostra a tentativa de

Sembène de criar essa narrativa se assemelhando aos antigos contos e lendas. Na continuidade da cena o príncipe diz que seu primo pode casar com sua irmã, mas o trono é dele, pois de acordo com as leis muçulmanas o islã proíbe o matriarcado, portanto ele não poderia cobiçar o trono. Imam defende o príncipe e diz que o trono é direito do filho legítimo, e mesmo convertido, Madior (o sobrinho) não poderia ser exceção. Nesse momento percebemos uma crítica sutil de Sembène. Madior se defende dizendo que o atual rei descende de seu tio e não de seu pai e que “essa região só existe através dessas pessoas que servem a ele”.

Portanto o atual rei não era filho legítimo quando subiu ao trono e agora, convertido, diz em sua defesa que era uma prática pagã e que Allah o perdoou. *Sembène critica a corrupção do próprio governo africano que se submete a outros líderes para manter o poder, mas que no fundo acabam como marionetes de interesses alheios.* Imam não se silencia nesse momento, ao contrário, ameaça a população ao dizer que “Dembawar (rei) não era muçulmano, além disso, os muçulmanos não eram conhecidos nesse país. Eu aviso a você que quem quer que seja que tentar ressuscitar essa idolatria irá se ver comigo”. Quem de fato é o rei? A narrativa de Sembène faz com que nos perguntemos isso. Pensando na Contemporaneidade da produção do filme no qual Senegal era governado por Senghor, quem de fato governa o Senegal? É o presidente ou os interesses europeus? Essa é a crítica chave da compreensão de Ceddo.

O guerreiro da aldeia vizinha, Saxewar se revolta com a atitude do rei de ignorar a concepção do direito sanguíneo e apesar de querer ascender ao trono, acusa Imam e sua religião, vejamos o que ele diz:

**Saxewar:** Uma mentira quando você diz que um sobrinho não é herdeiro de seu tio. Você mente hoje, como amanhã também. A cruzada de sua religião termina aqui. Você será insano se vir para a minha terra. (Ele aponta para o padre) Se você deseja prova, pergunte para esse, os ossos de seus pares queimam no sol, seus crânios trazem meus encantos religiosos. Ninguém me converterá.

Esse personagem teria todos os traços para ser um herói, mas não para Sembène. Se entendermos que a princesa é a África podemos perceber que sua ideia chave é a de que somente a África pode se salvar. O catolicismo já teria sido silenciado pelos guerreiros, pelo que entendemos foram assassinados na tentativa de conversão.

Essa história se passaria no séc. XVII, em que Senegal era ainda um reino forte administrado por uma nobreza local que assumia cargos de chefia há gerações, em que o controle político é mantido da mesma linhagem, como ocorreu na região historicamente. As



alianças com regiões vizinhas eram feitas através de casamentos, por isso no filme o interesse de casar Dior com Saxewar.

Aos 28 minutos do filme vemos uma aparição de Sembène atuando como um Ceddo. A cena que segue é quando Madior, o sobrinho, bebe o vinho e rompe com o Islamismo. Um africano convertido se levanta e quebra a jarra de vinho com uma espada. Isso nos mostra a posição efetiva de Sembène na narrativa. Ele toma a posição à favor dos Ceddos. Quando o rei e sua corte se retiram, Jaraaf leva o Totem consigo.

Algumas cenas a frente vemos uma seqüência de planos sobre os escravos e o mercador europeu. Um homem negro que trabalha para o europeu prepara a comida para os escravos acorrentados. No fundo toca a música de Manu Dibango, um considerado saxofonista e cantor de jazz americano. É ele que compõe toda a trilha sonora do filme. Em todas as cenas que aparecem os escravos presos, sendo marcados com ferro quente, acorrentados nas pernas e pescoços, a sua música se inicia. O que Sembène tenta nos dizer? Sabemos que o Jazz foi um grande estilo musical adotado pelo povo negro americano para se expressar, para buscar suas origens e reivindicar o valor da cultura negra. Assim quando o Jazz toca nas cenas de escravidão Sembène está nos falando do futuro, *é a música que os filhos dos Ceddos irão fazer.*

A música se torna importante para Sembène porque foi através dela que muitos preconceitos contra a África se basearam, “o africano só serve para a dança”. Quando, a partir do Renascimento, o progresso técnico permitiu à Europa dominar o mundo, surgiram diversas ideologias que pretenderam explicar e justificar a dominação dos demais continentes pelos países europeus, alegando existir na Europa uma raça superior, destinada por Deus ou pela história a dominar as raças não-européias, consideradas inferiores. O moderno racismo europeu encontrou fundamento teórico na obra do conde de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas) publicada em meados do século XIX. Nela, o autor francês sustentou que a civilização européia fora criação da raça ariana, uma minoria seleta da qual descendiam as aristocracias de toda a Europa e cujos integrantes eram os senhores "naturais" do resto da população. Outro paladino do racismo foi Houston Stewart Chamberlain, que, embora inglês de nascimento, tornou-se conhecido como "antropólogo do kaiser". Publicou na Alemanha, em 1899, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (Os fundamentos do século XIX), obra em que retomou o mito da raça ariana e identificou-a com o povo alemão.

Vemos então que Ceddo nos conta a história de um golpe, com a intrusão da religião na política (como em Moisés e Arão, por exemplo) e a transição de um tipo de poder para

outro. Nessa dinâmica o poder da fala que está em jogo. Inicialmente o filme nos mostra que existe o discurso de honra, proferidos em frases como “essa é a minha vontade”. Assim a fala passa a ter um valor importante em uma sociedade em que a escrita não é desenvolvida ou não é muito utilizada, tendo sua legitimidade incorporada na dimensão fática da linguagem, em Ceddo representado pelo “eu disse” e “essa é a minha vontade” no final de cada frase. Como também pelos gestos (a escrava jogada no chão, a jarra de vinho quebrado, os feixes na cabeça, o masbaha rezado constantemente pelos islâmicos, entre tantos outros).

Quando o Imam ganha convertidos ou uma disputa discursiva é porque ele introduz na fala Africana um elemento que bloqueia a estrutura tradicional da fala. Se os Africanos falam através da honra e do caráter verdadeiro de sua palavra, o Imam fala por um livro, esse livro é recitado como local em que toda a verdade está escrita e não mais falada: o Corão.

Jafaar, o nobre que interceptava os discursos, na verdade era o único que podia mentir. Ele era o único personagem em que seu discurso se adaptava de acordo com o seu interesse, uma hora defendendo os Ceddos, outras o rei ou então o Imam. Para o resto dos personagens a fala significava a sua verdade. Assim a fala em Ceddo é totalmente política. Jafaar não pode ser visto como um porta-voz, um representante de alguém que está omitido, como na tradição europeia, e nem o conceito de “bobo da corte” das tradições islâmicas, ou seja, imitar as atitudes e os gestos (corporais, faciais etc.) de todos, contar histórias que não tinham “nem pé nem cabeça”, com um significado oculto era para fazer com que todos refletissem.

Porque podemos dizer que Jafaar é o único com o direito da fala? Porque na linguagem o poder da fala e o poder do discurso. Os outros personagens do filme apenas declaram coisas, pois a sua fala teria um poder de verdade, o “eu disse” marca a finalização de algo que está a se declarar. Porém a linguagem é muito mais que declarações, esta associada com a possibilidade de nos articularmos com o Outro, articulação para a qual há um aparelhamento lingüístico que Lacan chamará discurso.

Por essa vertente, entendemos o discurso como um laço social capaz de articular o Sujeito ao Outro, articulação que se faz não somente pela palavra, pela fala. O discurso é, como dirá Lacan: “sem palavras” (1969-1970, p. 11), ou seja, se apresenta para além das palavras. O discurso é fundado no dizer, dizer que se expressa mesmo quando não há palavras. A teoria dos quatro pés de Lacan (1969/70) nos ajuda a entender porque que Jaraaf é o único que tem o poder da fala em Ceddo, e que os demais perderam isso, inclusive o Rei.

Dialogando com Freud Lacan nos mostra que na busca pelo prazer nem sempre o desprazer pode ser evitado, porque existe a repetição, que consiste em tentar reproduzir um nível mínimo de excitação. Isso ocorre porque o prazer está relacionado a excitação que temos

em nossas mentes. O que aumenta essa excitação causa desprazer e o que a reduz causa prazer. Ao repetir as coisas tendemos assim ao “princípio orgânico”, o que para Lacan seria a morte das coisas. Se a vida é a resistência a morte, a linguagem seria uma forma de frear o prazer, ao explicar, querer saber e entender, e entrando no discurso estaremos rompendo com a morte. O prazer ilimitado é mortífero e viver, fazer laço com o mundo, implica em perda de prazer, o que tentamos fazer mediante o uso da linguagem – através dos discursos.

Assim o discurso revela diversas modalidades de prazer, diversas formas de contornamos o incontornável. De acordo com Lacan (1969/70) existe 4 lugares de prazer no discurso.

Os lugares

Agente → Outro

Verdade    Produção

Cada vez que esses lugares giram formamos um discurso. Temos ali o campo do *Sujeito*, em que se encontra o agente e a verdade, e o campo do Outro, onde temos o outro e a produção. Assim o laço social presente nos discursos se dá entre dois campos, assim no discurso só há um sujeito que lida com intervenções do outro, que é na verdade uma imagem que o sujeito cria sobre esse outro. Assim o discurso é um movimento de sentido horário, como mostramos a seguir:

$$\begin{array}{ccc} & \text{Agente} \rightarrow & \text{Outro} \\ & \uparrow & \downarrow \\ \text{Verdade} & & \text{Produção} \end{array}$$

O que acontece é que a verdade move um agente que vai se dirigir ao Outro, que responde com uma produção. “Todo e qualquer discurso é sempre movido por uma verdade, sua mola propulsora, sobre a qual está assentado um agente, que se dirige a um outro a fim de obter deste uma produção.” (JORGE, 2002 p. 46).

Como isso se aplica em Ceddo? Enquanto Demba War, Diogo, Saxewar, Imam e os nobres em geral possuem a verdade, a lei e o poder em sua fala, e sendo assim o que proferem são declarações sem o prazer lacaniano, Jafaar é o único que pode exagerar, mentir, distorcer o discurso, pois ele se adapta nas verdades de acordo com seus interesses, ele é o único que possui o prazer na fala e assim é o único que tem o *poder da fala*, que os outros perderam na subjugação cultural e lingüística trazida pelo Corão e pelas diretrizes política ocidentais. Para os personagens em geral o que importa é que as coisas funcionem como querem, é dar uma

ordem, “essa é a minha vontade”, enquanto que na fala de Jafaar está o saber, pois ele detém a noção do que deve falar para que os outros sintam o prazer. Ele se deixa dominar pela verdade dos demais para assim gerar o prazer e poder proferir um discurso. Apenas a ordem ou a verdade não constitui uma enunciação, um discurso, ficando apenas na área da declaração, somente em Jafaar o *giro lacaniano* se completa.

### 3.3 Análise do filme *La Noire De...*

Baseado em um conto homônimo de Sembène publicado em 1961, "La noire de...", e também em um acontecimento real, o filme conta a história de uma jovem senegalesa que vai trabalhar na França com um casal de franceses que a empregava em Dakar. Inicialmente animada com a perspectiva de conhecer a França, ela logo se vê desiludida, notando diferenças no tratamento que os patrões lhe dão. O filme trata de modo único os efeitos do colonialismo, do racismo e dos conflitos trazidos pelas identidades pós-coloniais na África e na Europa.

O próprio título do filme em francês merece ser analisado. De acordo com Lieve Spass (1982) as reticências seguidas pela preposição possuem uma ambiguidade, ou significando origem ou então posse. Dessa forma, pode estar dizendo que a mulher é de um lugar específico, ou então é uma posse de alguém. Retratando justamente o sentido do filme de uma jovem vinda da África, discutindo se a sua identidade pertence ou não a esse lugar.

O filme se passa em preto e branco. Essa é a grande genialidade do filme, Diouana veste um vestido branco com bolinhas pretas, sua mala é preta. O apartamento parece completamente feito em um esquema preto e branco. A comida preparada cai na mesma categoria. Até o whisky consumido abundantemente pelos franceses carrega o selo "Preto e Branco". A oposição é encenada mais dramaticamente quando a câmera foca no corpo inerte de Diouana na banheira branca. Sembène está mostrando o binarismo por trás do sistema de opressão e exploração. Interessante notar que a oposição do filme não mostra a exploração pelo gênero, ao contrário, Diouana sofre através da mulher francesa, sua patroa.

A imagem da França concebida por Diouana é montada através do olhar feminino, ou seja, nas fotografias da revista Elle, nas narrações de franceses, fazendo com que ela esperasse viver uma vida regada de bons vestidos, belas lojas, etc. Porém não é isso que acontece com ela. Ao chegar à França se vê prisioneira, e todo luxo é substituído pela exploração de sua

mão de obra, limpando, cozinhando.

Na medida em que seu sonho vai sendo destruído, esse é substituído pela raiva que nutre de sua patroa. Ao invés das belas roupas, ela recebe escárnios por parecer elegante com as roupas velhas de sua patroa. Para narrar a submissão que esse tipo de exploração gera no indivíduo, Sembène mostra toda a revolta da personagem que se passa no seu interior, porém as únicas palavras que ela diz são “Sim, senhor” e “sim, senhora”.

Sembène nos dá uma pista sobre o fim da personagem Diouana, na cena em que ela e seu namorado se reúnem no monumento de homenagem às vítimas da 2ª Guerra Mundial. Nesse momento, o filme mostra uma imagem que passa pela mente do namorado, veteranos colocando coroas de flores neste monumento. Porém Diouana não percebe a importância do monumento, começando a dançar com pés descalços, festejando sua ida para a França, o que deixa seu namorado indignado com o “sacrilégio”. De acordo com Lieve Spass, a dança de Diouana seria uma profetização sobre a sua morte, e a sua partida e suicídio estaria relacionado com o envolvimento político senegalês nas Grandes Guerras.

Interessante perceber como Sembène retrata o idealismo como algo ingênuo. O paralelo entre a ida da personagem para a França e a ida dos soldados para as guerras representa essa ingenuidade, a vontade de libertar a França. O trabalho de Diouana de libertar a mulher africana e a sua consequente morte, ainda que auto-inflingida, não é diferente da do soldado. Seus pertences são devolvidos a Dakar. Suas roupas, como o uniforme de um soldado morto, são levados de volta para a mãe e uma quantia de dinheiro é oferecida em compensação. A ligação de Diouana com os soldados sugere que por trás da exploração pública se esconde outra de dimensão política.

A consciência histórica deste período acreditava que a ancestralidade e as tradições deveriam ser contrárias a qualquer influência ocidental, seja nos costumes, nas músicas, nas vestimentas. Os filmes de Sembène nos permitem ver na prática como a experiência de gerações submetidas à escravidão e ao subjugo cultural propiciou um agir que interpretava o Ocidente um inimigo comum a toda a África, que deveria ser combatido e derrotado para a sobrevivência da autenticidade africana.

Figura 15 - La Noite de... Ousmane Sembène, 1966



A máscara tribal pendurada na parede representa a visão utópica e animalizada dos europeus frente à África, como se fosse um continente místico.

Figura 16 - La Noite de... Ousmane Sembène, 1966



Legenda: Na imagem podemos ver a máscara tribal, símbolo religioso importante, utilizada como um enfeite, uma lembrança.

Um aspecto marcante do filme é o diálogo interior da personagem principal, uma permanente quietude perante os patrões e também seus convidados. Levando-os a indagar seu analfabetismo e mesmo sua humanidade. Frustrada em suas falsas esperanças e se sentindo presa naquela moradia, ela decidiu se mostrar descontente com seu trabalho entrando em conflito com sua patroa, o que a leva a sofrer retaliações.

Figura 17 - La Noire de ...(1966). Ousmane Sembène



De acordo com Sembène neste filme o governo senegalês e a elite negra ajudam na manutenção da opressão capitalista. Ele faz uma crítica direta a política de cooperação do presidente Senghor com a França. Isso fica evidente em uma cena, exposta abaixo, em que estão o casal e seus amigos jantando e começam a discutir as vantagens materiais oferecidas pelos acordos governamentais “uma grande parte do seu salário pago na França, moradia garantida, retorno à França duas vezes por ano”, etc. Quando os convidados perguntam sobre a segurança, os colonos respondem: “enquanto Senghor estiver lá, as coisas estão seguras”.

Figura 18 - La Noire de ...(1966). Ousmane Sembène



A imagem pode ser analisada tanto pelo conteúdo como pela forma com que ele é capturado. Tal forma pode potencializar ou dramatizar este conteúdo. Criada em uma época em que o cinema ainda era mudo, a linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos.

Para situar o espectador, Sembène inicia o filme com quadros em plano geral, usado para passar uma noção de referencia geográfica. É assim que Diouana observa a França.

Figura 19 - Exemplo de plano geral. La Noire de.. Ousmane Sembène



A partir dos 5 minutos do filme em diante, as cenas, em sua maioria, são filmadas segundo o plano americano e o plano médio. Nesses planos são mostrados os sujeitos que dominam as cenas. O ângulo da câmera é, na maioria das vezes, frontal.



Figura 20 - Exemplo de Plano Americano. La Noire de... Ousmane Sembène



A câmera fica em sua maior parte do tempo parada, enquanto os atores se movimentam em cena. O recurso mais utilizado é o zoom-in, com a capacidade de ir de um plano aberto para um plano mais fechado. O zoom-in tem a capacidade de direcionar o olhar do espectador para uma característica específica da imagem, como por exemplo, uma pessoa em meio a uma multidão ou uma palavra no meio de um texto. Como também o zoom-out, tendo o resultado oposto do zoom-in, o movimento de afastamento da imagem é muito eficiente para revelar, no tempo necessário, o ambiente ao redor do seu objeto de gravação.

Figura 21 - Exemplo de zoom-in e zoom-out no filme La Noire de... de Ousmane Sembène



Quando a personagem negro-africana começa a perceber que a sua vida estava reduzida a sonhos não correspondidos, a câmara passa a ter planos estilo close, no qual sua preocupação é passar os sentimentos. Na cena a seguir, Sembène demonstra como os sentimentos estão sendo opostos entre Diouana e sua patroa, no momento em que ela recebe uma carta de seus parentes da África.

Figura 22 - Exemplo do plano close em La noire de... de Ousmane Sembène



Nas cenas que seguem sua morte, Sembène opta por utilizar inicialmente o plano americano, ressaltando a oposição das cores e assim demonstrar como a opressão branca se sobrepõe em Diouana, a levando a cometer o suicídio, que na verdade representa todas as mortes de africanos que viveram a assimilação e a perda identitária francesa. Perceberemos nas imagens a seguir o contraste entre o corpo negro da atriz e as vestimentas brancas, o banheiro branco.

Figura 23 - La Noire de...Ousmane Sembène(1966)



Quando Diouana vai em direção ao banheiro a câmera passa a mostrar o ponto de vista subjetivo, imitando o olhar do personagem, um forte recurso para fazer o espectador adentrar nos sentimentos do personagem e na narrativa fílmica. Esse curso é utilizado juntamente com o zoom-in na porta, local em que a personagem irá cometer o suicídio.

Figura 24 - Cenas em que o olhar representa a visão de Diouana abrindo a porta do banheiro



Quando a personagem abre a porta, o estilo do ponto de vista se modifica para o de testemunha, e como espectadores, vemos seu roupão pendurado e logo em seguida um plano geral retratando o suicídio.

Figura 25 - Cena do suicídio de Diouna em *La Noire de...* de Ousmane Sembène (1966)



Podemos então observar que dentro do contexto colonial, o filme de Sembène mostra que a mulher senegalesa, usada como exemplo de uma realidade praticamente continental, era uma batalhadora que apesar da dureza de sua vida cotidiana, alimentava-se de esperança e se aventurava na busca de trabalho mesmo sem ter formação profissional. Esta predisposição fazia dela um objeto fácil de dominação do capitalismo ocidental. Ser empregada doméstica era o sonho que habitava o sono da maioria das mulheres urbanas como a Diouana. Este sonho coabitava com o mito do salvador branco, no caso delas, da salvadora branca. O branco, no então imaginário social local, era sinônimo de luxo ao passo que o negro se assemelhava com a miséria.

### 3.4 Ousmane Sembène e Frantz Fanon

Após a análise dos filmes podemos perceber as ideias centrais defendidas por Ousmane Sembène. Mas será que ele era o único? Obviamente que não. Os intelectuais que o antecederam e os que compartilharam da década das independências africanas viam no marxismo, de diferentes formas, a saída para uma efetiva descolonização.

Frantz Fanon nasceu na colônia francesa da Martinica em 20 de julho de 1925. Sua família era considerada parte da burguesia negra da Martinica, em que seu pai era um inspetor da alfândega e sua mãe possuía uma loja de hardware no centro de Fort-de-France, capital da Martinica. Assim ele cresceu em um ambiente assimilacionista, estudando tanto a história francesa quanto a africana. Quando Jovem entra em contato com a Negritude de Aimé Césaire, outro crítico da Martinica. Fanon acaba dividido entre a assimilação da classe média e a preocupação com a identidade negra. Com isso, ele sai da África em 1943, com 18 anos, para ir lutar pelas Forças Françaises de l'intérieur, no final da II Guerra Mundial.

Depois da Guerra ele fica na França para estudar psiquiatria na Universidade de Lyons. Ali ele entra em contato com o racismo anti-negro europeu que o moveu a escrever “An Essay for the Disalienation of Blacks”, que no futuro seria a base do livro “Peles Negras, Máscaras Brancas” em 1952. Foi nesse período que ele entra em contato com o marxismo e o existencialismo.

Depois de ter terminado seus estudos ele volta para o Caribe, porém não se sentindo mais em casa ele retorna a Paris, em 1953, quando aceita o cargo de chefe da ala psiquiátrica do Hospital na Argélia, Blida-Joinville. Justamente em 1954 que explode na Argélia a luta pela independência, liderado pela *Front de Libération Nationale (FLN)*. Trabalhando no Hospital francês ele teve contato tanto com os soldados que praticavam torturas contra os revolucionários algerianos para impedir o crescimento da rebelião, quanto com as vítimas. Em 1956 Fanon pede demissão do seu cargo pois não queria mais auxiliar a França contra o movimento de descolonização. Assim ele se viu livre para se dedicar a libertação da Argélia. Foi assim que na Tunísia ele treinou enfermeiros para auxiliar na FLN, e passou a escrever artigos em jornais como o de Jean Paul Sartre, *Les Temps Modernes*.

Em Gana ele é diagnosticado com Leucemia, e apesar de sua saúde frágil ele passa seus últimos 10 meses de vida escrevendo *Os Condenados da Terra*. Seu último livro podia

ser classificado como uma acusação da violência praticada no colonialismo, cujo final seria seu apelo pela formação de uma nova história escrita pelos países do terceiro mundo descolonizados. Após ir aos EUA em 1961, levado por um agente da CIA, para receber tratamento no National Institutes of Health em Bethesda, ele morre dois meses depois.

A escolha dele para este capítulo é devido a sua grande importância como intelectual que lutou pela libertação nacional e pela descolonização. Mesmo que Sembène tenha atuado nos anos em que Fanon morreu, a trajetória de ambos nos mostram um pouco da atuação dos intelectuais e ativistas africanos. Ambos estavam preocupados com o fim da violência colonial, não só a física mas talvez a pior forma de violência que exista, a psicológica e cultural.

O livro *Os Condenados da Terra* (2013) talvez seja o melhor para entender os anseios e a visão de Fanon. Por isso o escolhemos para ser debatido juntamente com as ideias de Ousmane Sembène.

Fanon inicia seu livro com a seguinte afirmação “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (p.51). Para ele é assim porque se trata de uma substituição, uma mudança entre diferentes espécies de homens. Ideia defendida por Hegel em que o momento da "luta de vida e morte", na dialética hegeliana, é necessário; a morte em si, que simboliza a revolução, é que é contingente e não necessária, no sentido de que pode ou não ocorrer. Na realidade, a superação da dialética somente ocorre se não houver a "morte". A revolução muitas vezes se converte em simples mudança de posição entre oprimido e opressor, em que este último passa à condição de oprimido quando aquele toma o poder, através da consciência que almeja o reconhecimento, por parte do outro.

É uma mudança que é reclamada e desejada pelos colonizados. Em contrapartida tal situação representa o terror para os colonos. Mas porque de fato a descolonização é violenta? Para ele a descolonização é um processo histórico, um encontro de forças antagônicas, em que o confronto inicial acontece quando o colono explora o colonizado. Ali se inicia o signo da violência. “Foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado” (p. 52). Tal afirmação de Fanon nos remonta a dialética hegeliana<sup>53</sup> em que Hegel tentará conciliar o mundo sensível (sentido por cada indivíduo) com o mundo da percepção (sentido pelo outro).

A consciência de um objeto partiria da consciência de si, e isso seria a motivação do desejo e da vida. Assim a consciência de si nasceria da relação entre a vida natural e a

---

<sup>53</sup> Fenomenologia do espírito, datado de 1807.

história. A consciência de si é explicada por Jean Hyppolite, um clássico comentador das obras de Hegel:

Quando o entendimento empírico conhece seu objeto – isto é, a natureza –, e pela experiência descobre a multiplicidade das leis particulares, imagina conhecer um outro que não ele mesmo; entretanto, a reflexão que constitui precisamente a crítica da razão pura mostra que tal conhecimento de um Outro só é possível por meio de uma unidade originária sinteticamente, de tal modo que as condições do objeto, da natureza precisamente, sejam as condições mesmas do saber dessa natureza. No saber da natureza, portanto, o entendimento sabe-se a si mesmo; assim, seu saber do Outro é um saber de si, um saber do saber, e o mundo é o “grande espelho” onde a consciência descobre a si mesma. (HYPPOLITE, 1999, apud SILVA, 2008, p.1)

Percebemos então que para Hegel a consciência faz uma aparição para si mesma, da forma como ela é, ou seja, uma verdade. Assim em contraposição a tradição filosófica, a Fenomenologia do Espírito aborda sobre o saber fenomenal, uma verdade essencial. No capítulo quatro dessa obra Hegel nos fala sobre a *independência e a dependência da consciência de si- dominação e escravidão*. Como o senhor, na dialética hegeliana, é uma consciência "emparedada", a liberdade jamais será dada pelo senhor; será sempre conquistada, por essa razão é que a luta é necessária.

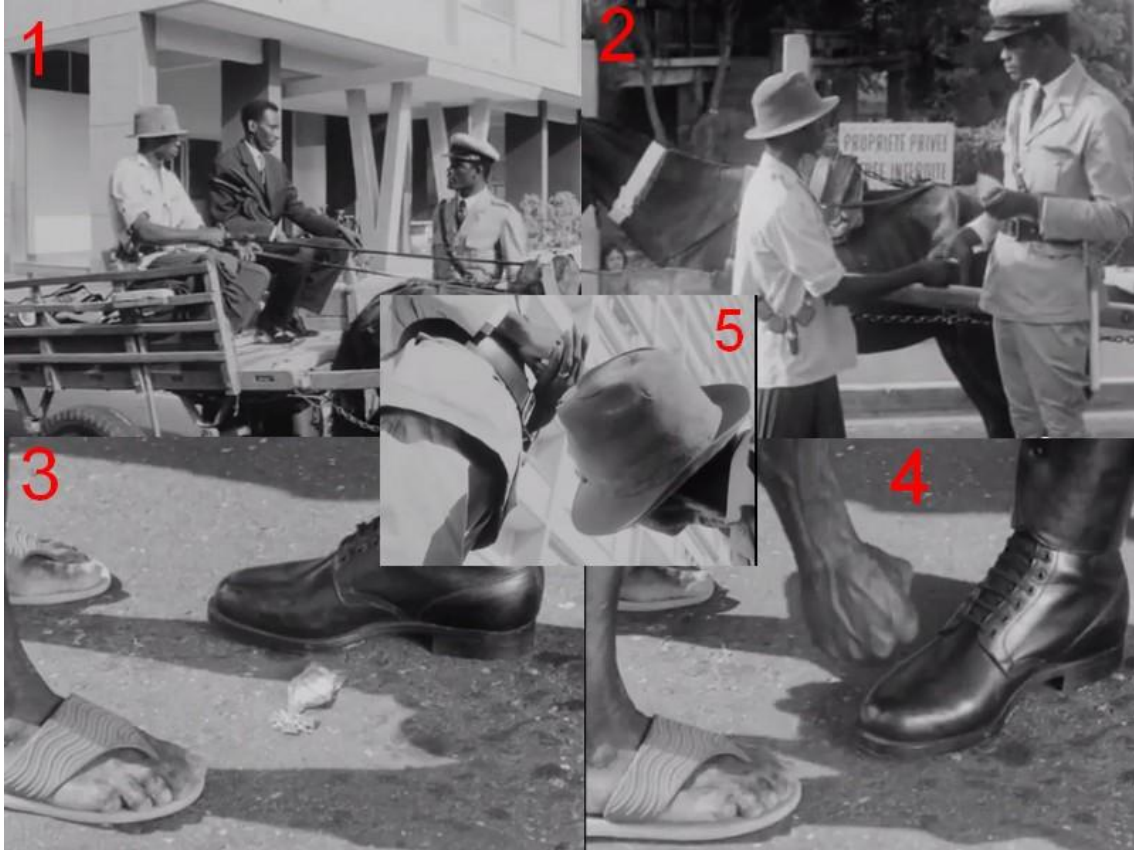
Dessa forma a afirmação de Fanon, “Foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado”, o aproxima da fenomenologia hegeliana no que tange a consciência de si e do outro. Para que exista a consciência de si é preciso que haja outra consciência de si, ou melhor, que ela saia de si. Isso tem um duplo significado, primeiro ela se perdeu de si, pois se acha em outra essência, segundo com isso ela assumiu o Outro, pois vê a si mesma no Outro.

Para Fanon o processo de descolonização faz com que o colonizado se torne homem, questionando a situação colonial. Mas para que a descolonização ocorra Fanon alerta para a necessidade de lidar com todas as conseqüências, tudo deve ser posto na balança antes de se desorganizar a sociedade, inclusive a violência. No regime colonial o representante desta violência, que assume um papel de interlocutor entre o colonizado e o institucional ao mesmo tempo em que se assume como porta-voz do colono, é o policial ou o soldado. “O policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e freqüentes, mantêm o contato com o colonizado e lhe aconselham, com coronhadas ou napalm, que fique quieto” (Fanon, 2013, p.55). Tal visão é compartilhada por Sembène no seu curta-metragem Borom Sarret, 1963. Esse curta conta a história de um charreteiro que trabalhava como um “taxista”, levando as pessoas pela periferia de Dakar, até que um dia um homem da classe média pede para levá-lo até a parte nobre da cidade. O charreteiro tem medo, pois sabe que é proibido entrar de Charrete, porém o dinheiro seria bom para ajudar nas despesas em casa e decide levar o



homem. Porém no meio do caminho é parada por um policial que o manda descer e o multa, além de o tratar com ignorância. Veja a sequência das cenas a seguir:

Figura 26 - O charreteiro



Legenda: O charreteiro deixa cair uma medalha que carregava consigo e o policial pisa em cima, e o homem o olha de baixo. Nessa cena Sembène deixa claro a ideia da submissão e da opressão policial, que no fundo representa a opressão do Estado.

Tal ‘intermediário’ leva a violência para as mentes e as casas dos colonizados. Assim, Fanon nos mostra a diferença entre a cidade do colono, de brancos e estrangeiros, iluminada, asfaltada, “onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos, nem mesmos sonhados.(...)A cidade do colono é uma cidade empanturrada, preguiçosa, seu ventre está sempre cheio de coisas boas” (IBID, p.55). Essa afirmação nos também esta presente em *Borom Sarret*, em que um charreteiro circula entre as 2 fronteiras simbólicas de Dakar, a periferia e a área burguesa. Vejamos imagens do que seria a herança da “cidade do colono” de Fanon:

Figura 27 - Borom Sarret, 1963, Ousmane Sembène. Foto da Cidade de Dakar, Senegal



Figura 28 - Borom Sarret, Sembène, 1963, Dakar-Senegal



Figura 29 - Borom Sarret, Sembène, 1963, Dakar-Senegal



Legenda:. Interessante perceber como o charreteiro parece um intruso no asfalto "civilizado"

Em contrapartida a cidade do colonizado, continua Fanon, “é um lugar mal afamado (...) ali nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira (...) os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. É uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. (...) O olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse” (p.56).

Figura 30 - Borom Sarret, Sembène, 1963. Periferia de Dakar, personagem do charreteiro



Figura 31 - Borom Sarret, Sembène, 1963. Periferia de Dakar



Figura 32 - Borom Sarret, Sembène, 1963. Periferia de Dakar



Fanon critica a visão burguesa do mundo colonial, em que para o colono o colonizado é o mal absoluto, pois a sua sociedade não tem valor e seus moradores não tem ética. Seus costumes, tradições, mitos, são uma “depravação constitucional”, segundo a visão colonial. Fanon diz que o branco animaliza o negro. “Uma Igreja nas colônias é uma Igreja de brancos, uma Igreja de estranhos. Ela não chama o homem colonizado para o caminho de Deus, mas para o caminho do branco” (p.59). Vimos anteriormente essa mesma crítica em Ceddo, de Sembène, em que tanto o Catolicismo como o Islamismo tentavam converter, assimilar para assim destruir as tradições africanas e fazer com que o negro ficasse subjugado, oprimido,

sempre a baixo do branco. Em uma entrevista a Ulrich Gregor em 1978, sobre o filme Ceddo, Ousmane Sembène fala sobre a questão religiosa:

1- No seu filme o padre católico é mostrado menos violento que o Imam...

**Sembene:** Você não pode ter 2 inimigos ao mesmo tempo. Mesmo se for assim os católicos no Senegal não gostam do filme. Não acho que seja desejável ter a Igreja e o islamismo como oponente do filme ao mesmo tempo.

2- Como a fé religiosa é distribuída no Senegal?

**Sembene:** Aproximadamente 70% são muçulmanos, 15% católicos e o restante são animistas.

3- Você acha que as religiões antigas africanas, pro exemplo o fetichismo, são menos totalitárias e violentas?

**Sembene:** É impreciso falar sobre religião nesse caso, é mais uma questão de tipos de fé. O fetichismo, por exemplo: essa forma de fé permite à comunidade social sobreviver. Não é uma questão da essência do que um acredita ou não. Eles são religiosos livres. A África não pode retornar ao passado, ou continuar vivendo desse jeito. Porém entre essas formas de crenças o sentimento de irmandade tem surgido, um senso de solidariedade, de organização social, que ainda é de grande valor hoje em dia. A África deve fazer uma difícil decisão. A civilização ocidental cristã também deve ser examinada para ver o que produziu. O conceito da democracia, por exemplo. A forma de vida de nossos pais e avós não é mais vivida pelos nossos filhos. Nós devemos produzir uma síntese dos dois, mas como? Isso também não sei, é muito difícil. Nós não queremos atacar ninguém no filme, mas na verdade queremos revelar, em relação à época em particular, ao contrário do que é normalmente dito: É claro que o ocidente é responsável por muito, mas existe outro tipo de responsabilidade nos negros também. O seu envolvimento com o tráfico de negros, e a cooperação com os colonialistas das partes dos líderes tribais.

4- Você põe no filme a responsabilidade no Imam e em suas maquinações...

**Sembene:** Não. O Imam não conversa com os europeus, ele não gosta dos europeus. Esse tipo de coexistência nunca existiu. Eu estou pensando na comitiva do rei, do príncipe por exemplo. Porque o rei aceitou a presença dos brancos.

Para Sembène o seu cinema era uma arma, um meio de alertar a sua sociedade dos reais problemas que enfrentavam, de mostrar como a política não estava atendendo as necessidades da população pobre de Dakar. Como ele mesmo diz :

não, não sou nem um rebelde e nem estou desesperado. Tenho certeza de que tudo vai ser varrido um dia. E eu prefiro que o dia esteja muito próximo. Eu não estou desesperado, eu sou um realista na medida em que me ateno à realidade. No meu trabalho eu poderia retratar revolucionários segurando todo o poder e reorganizar a sociedade da maneira que eu gostaria que fosse. Eu poderia mostrar pessoas comuns sendo o conteúdo e com o estômago cheio... mas eu não quero fazer esse tipo de cinema, que seria o oposto da realidade, por isso seria falso. Você vê, eu não inventei nada. Desça as ruas de Dakar e você vai encontrar lá as pessoas retratadas nos meus trabalhos”.( GREGOR, 2008, p.53).

E para Fanon, que realidade seria essa? Será que mudou da época em que escrevia seus livros, por volta da década de 50, para as produções de Sembène em 60 e 70? Fanon critica a visão animalizada que os europeus fazem dos africanos no período colonial, se refere aos “amarelos”, as condições da cidade indígena, às horas, inclusive aos gestos. “O colonizado sabe de tudo isso e dá risada a cada vez que ele se descobre como animal. E, precisamente, ao mesmo tempo em que descobre a sua humanidade, ele começa a afiar suas armas para fazê-la triunfar” (FANON, 2013, p.59). Para Sembène tal visão se proliferou no cinema europeu, agora não mais diretamente presente na política colonial mas permeado na visão ocidental sobre os povos africanos. Sembène diz que as edições dos filmes europeus

faz pensar que estamos vivendo na época dos piores barbáries. De acordo com estes cineastas a África ainda está na Idade da Pedra. Eu acho que esses procedimentos são completamente inaceitáveis. Os europeus têm sempre a sua visão da África. Assim, os cineastas europeus chamados de "africanistas" pensam que tudo o que é preciso é colocar uma câmera aqui, deixando-a engolir todos os tipos de imagens, e então dizem: África é assim e aqui está como os africanos são . Mas nós, os africanos, devemos expressar a nossa cultura, as nossas preocupações. (BUSCH, 2008, p.56)

O período da descolonização para Fanon é o mesmo que revolta, em que os africanos não mais acreditam nos valores “brancos” e chegam a zombar deles, insultando-o. Sembène poderia ser visto como um desses africanos que quando houve o discurso ocidental “pega a sua machadinha, ou pelos menos verifica se ela está ao alcance” (p.60). Em contrapartida, existem aqueles que no período da descolonização estabelecem um diálogo com a burguesia colonialista, afirma Fanon, o que podemos associar com as atitudes de Leopold Senghor. Nesse processo de descolonização a burguesia não mais tendo a força para dominar, apela para a regência no campo da cultura, afirma Fanon. Assim ele acredita que o valor mais fundamental para o africano é a terra<sup>54</sup>, mais do que a ética ou a moral ocidental. E quando o

---

<sup>54</sup> A Terra para os povos africanos simbolizava a fertilidade e a vida, como também o local sagrado dos seus antepassados. É nesse local que a sua geração futura irá morar e entrar em contato com seus antepassados nos rituais. A Terra só é fértil porque seus antepassados estão ali enterrados. Por isso que para eles sair da Terra

domínio do europeu não mais pesa sobre o colono é que o processo de libertação se inicia. Fanon cita uma fala dos patriotas senegaleses, “nós pedimos a africanização dos quadros, e Senghor africaniza os europeus”. Isso ocorreu no Senegal, segundo Fanon, porque nos lugares em que o sangue foi testemunha da descolonização houve a erradicação da superestrutura dos intelectuais burgueses colonialistas. No Senegal essa ruptura não ocorreu como na Argélia, por exemplo.

O indígena é um ser confinado, o apartheid é apenas uma modalidade da compartimentação do mundo colonial. A primeira coisa que o indígena aprende é ficar no seu lugar (...). É por isso que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. (...) Durante a colonização, o colonizado não para de libertar-se entre as nove horas da noite e as seis da manhã. (FANON, 2013, p. 69)

Foucault em seu livro “*Problematização do Sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*”(2010), dedica o primeiro capítulo a análise dos sonhos segundo Binswanger. Foucault nos diz que o “sonho é a realização do desejo, mas, se justamente ele é sonho e não desejo realizado é porque realiza também todos os “contradesejos” que se opõem ao próprio desejo “(FOUCAULT, 2010, p. 76). Assim o sonho seria uma mistura em que as imagens carregam uma multiplicidade de significações que se contradizem. Existe uma semântica própria dos sonhos, em que a sua fala própria necessita de uma expressão antecessora, “conjunto dos indícios objetivos que marcam na imagem estruturas implícitas, acontecimentos anteriores, experiências permanecidas silenciosas” (p.81). É devido a esse silêncio que Fanon trabalha a noção de *agressividade*. Como o africano não tem como por pra fora toda essa prisão, muitas vezes de redes inconscientes, veio o período da alta criminalidade. Uma tensão permanente se aloja nos negros da África, “é dominado, mas não domesticado. É inferiorizado, mas não convencido da sua inferioridade” (p.70). Dessa forma a sua identidade fica sombreada, sabe que não é europeu, mas que também não é o africano que o ocidental vê. Nessas fronteiras sombreadas que o africano tenta se libertar. Tudo é difícil e confuso, solitário e violento.

O livro de Fanon é dividido em cinco partes. Na segunda parte intitulada *Grandeza e Fraquezas da Espontaneidade*, ele irá focar nas diferenças partidárias na África e as políticas errôneas dos partidos comunistas ao tentar se aproximar da população. Para ele existe uma distância grande entre as massas que exigem melhorias, e os quadros que avaliam e

---

natal seria como romper com seus antepassados e com a própria “vida”, com as raízes culturais. Dessa forma sair da Terra natal é como perder a identidade.

restringem suas reivindicações. Defende Fanon que o aumento dos conflitos sindicais que irá politizar as massas. Assim como o partido e os sindicatos podiam conscientizar, Sembène acreditava que seus filmes poderiam ajudar nesse processo.

Minha preocupação é mostrar os problemas para o meu público. Eu vejo o cinema como uma arma política. Eu defendo a ideologia Marxista-Leninista. Eu sei bem que eu não serei capaz de mudar a realidade senegalesa com um filme. Mas eu acredito que um grupo de cineastas pode ajudar a despertar. (...) Eu não desejo fazer filmes intelectuais mas filmar filmes populares endereçados as massas. (BUSCH, 2008, p.22)

A tal sonhada conscientização das massas para Fanon será prejudicada pelo erro dos partidos políticos em se dirigir aos “elementos mais conscientizados”, a menor parte da sociedade. O proletariado colonial é aquele que mais sofreu sanções do regime colonial, e ele tem tudo a perder, diferente do proletariado da metrópole. Os trabalhadores da cidade são, para Fanon, a fração burguesa do povo colonizado. Assim os partidos nacionalistas só alcançam a área urbana, pessoas que foram, em certa medida, influenciadas pelos valores europeus. Tanto é assim que ele nos mostra que serão esses que irão iniciar um processo de modernização que tentará reformar costumes tradicionais africanos.

Os partidos nacionalistas acabam se distanciando, e até temendo, as massas rurais. Fanon conclui que o verdadeiro inimigo não é a potência que ocupa o território, mas sim “esses modernistas que pretendem desarticular a sociedade autóctone e assim tirar-lhes o pão da boca”. Isso ocorre, segundo ele, porque os partidos nacionalistas imitam as doutrinas dos partidos ocidentais. Em contrapartida os próprios camponeses temem os homens da cidade, com suas roupas e idiomas europeus. Dessa forma se contrapõe o campo e a cidade, binarismo esse presente nos filmes de Sembène. Em Borom Sarret essa oposição é bem visual, o corte da cena dos bairros pobres nativos, cortando a uma cena do suplicante (Ly Abdoulaye) rezando para a bênção em primeiro plano com sua esposa trabalhando silenciosamente em segundo plano. A imagem em preto e branco ressalta a realidade da pobreza. As vestimentas dos nativos, apesar de não transpassarem as vivas cores típicas, mostram a forma tradicional de vestimentas, em contraposição com os personagens de Dakar, com características mais ocidentais. O vestuário faz parte de um arsenal dos meios de expressão fílmicos, e como tal devemos considerá-lo em relação ao estilo da direção. Seu papel é destacar os diferentes cenários para colocar em evidência gestos e atitudes dos personagens. No gênero realista, adotado por Sembène, se percebe a preocupação com a exatidão.

O maior erro dos partidos nacionalistas é ridicularizar os costumes e tradições



africanas, até os anciões, que são altamente respeitados nas sociedades tradicionais, não escapam do escárnio. Assim, Fanon nos diz que o tribalismo dá lugar ao regionalismo. Na luta pela libertação as forças das potências identificam essas ricas internas e de um lado incitam as lutas tribais, e na tradição que lhes cabe continuam venerando os chefes religiosos que acabam, a custa de privilégios, cooperando com o colonialismo. Do outro lado da moeda o proletariado urbano se torna manobra devido a sua fraqueza ideológica. “A politização das massas é então reconhecida como necessidade histórica” (p.161).

Essa luta pela liberdade não deve assumir tons do racismo antirracista, para Fanon o ódio e a vingança não devem ser os alimentos da libertação pois eles tendem a aumentar os crimes e a insurreição. Ao longo do livro podemos perceber críticas, as vezes sutis e outras nem tanto, contra aqueles que não se engajam na luta armada.

O militante em armas fica irritado ao ver que muitos indígenas continuam a levar suas vidas nas cidades como se fossem estranhos ao que ocorre nas montanhas, como se ignorassem que o movimento essencial começou. O silêncio das cidades, a continuação da rotina diária dão ao camponês a impressão amarga de que todo um setor da nação se contenta em contar os pontos. (...) O comissário político deverá levá-los a matizar essa posição, através da tomada de consciência de que certas frações da população possuem interesses particulares, que nem sempre coincidem com o interesse nacional. (Fanon, 2013, p. 167)

Assim em *Os Condenados da Terra* é "colonizado" quem, ao focalizar as estratégias e os modos através dos quais o "colonizador" opera, descobre a teia na qual a sua própria subordinação é produzida. No que tange a cultura Fanon declara que “combater pela cultura nacional, é primeiro combater pela libertação da nação, matriz material a partir da qual a cultura se torna possível. Não há um combate cultural que se desenvolveria lateralmente ao combate popular” (p.267). Como Sembène afirma

eu sempre repito que o cinema africano não pode depender eternamente da “benevolência” da França. (...) Todo o retorno ao problema geral do neocolonialismo é porque estamos em um governo de cumplicidade.(...) Nessas condições é necessário agir como é possível. Eu não vou esperar, sentado na cadeira, para o meu país pegar nas mãos todos os destinos econômicos e políticos(...) É por isso que em *Black Girl* eu denuncio duas coisas: neocolonialismo e a nova classe africana (geralmente composta de burocratas e de certa forma de assistentes técnicos (BUSCH, 2008, p.10, 12-13).

A dominação cultural que Fanon critica no final da década de 50, permanece no neocolonialismo. O afastamento para a periferia dos indígenas e seus costumes, assim como a sua sujeição acaba por gerar uma obliteração cultural. Isso tanto no antes quanto no depois da

independência. “Assistimos ao aparecimento do movimento nas manifestações culturais. Vimos que esse movimento, essas novas formas estavam ligados à maturação da consciência nacional. Ora, esse movimento tende, cada vez mais, a objetivar-se, a institucionalizar-se. Daí a necessidade de uma existência nacional, custe o que custar” (p.279). No último parágrafo de seu livro Fanon defende a idéia de que é a libertação nacional que torna a nação presente no palco da história. O bloco que fecha seu livro é dedicado aos distúrbios mentais derivados da guerra de libertação dos povos argelinos.

Tais distúrbios nasceram do confinamento interior, da violência cultural e simbólica exercida pelo colonialismo, que obrigava o negro a se perguntar “quem sou eu, na verdade?”. Para responder essa pergunta que homens como Sembène passaram a vida lutando e tentando entender o que era ser africano, ser negro, lutar pela sua cultura contra todo vendável de inferioridade lançado pelo ocidente.

### 3.5 Ousmane Sembène e Leopold Sédar Senghor

Vimos como Sembène se aproximou do intelectual Fanon pela luta da identidade e emancipação negra. Neste tópico iremos abordar o ponto contrário, a distinção entre dois grandes representantes do Senegal, Senghor e Sembène. O primeiro foi um assimilado, no período colonial era um político francófono, membro da assembléia e se tornou o presidente da década de 60 até 80. O outro um ativista, sindicalista, escritor e cineasta. Iremos utilizar o livro escrito por Senghor em 1959 intitulado *Um Caminho do Socialismo*, trazendo trechos da sua obra *Liberdade, Negritude e Humanismo*, de 1970.

Em *Um caminho para o Socialismo* (1959), Senghor nos traz relatórios de apresentações suas feitas nos congressos do Partido da Federação Africana. Senghor inicia falando sobre a Conferência dos Federalistas Africanos em 1959 onde foi fundado o P.F.A (Partido da Federação Africana). Tal Conferência buscava formular os princípios bases dos países que votaram para se manter como uma Confederação Francesa. Segundo ele a África não poderia importar as instituições, políticas, econômicas, sociais e culturais, da mesma forma. Tudo é fruto da história e da raça, afirma Senghor, e por isso deveria ser readaptada. Ao longo do livro é isso que ele irá fazer, tentar adaptar os ideais marxistas às realidades africanas. “O problema é escolher, entre os métodos europeus, os mais eficazes para uma análise exata da nossa situação” (Senghor, 1959, p.15).

Na segunda parte do livro, *A Vontade de ser Nação*, Senghor compara O Congresso da Liga Comunista, de 1847, Congresso esse que foi publicado o Manifesto Comunista, com a Conferencia de Bandung<sup>55</sup>, em 1955. Para ele ambos os proletários estavam alienados. Alienações essas não só econômicas, mas políticas e culturais que resultam, para ele, em miséria e consciência dessa situação. É a partir desse sentimento que nasce a revolta e a luta. “O problema da Europa é o da supressão das desigualdades resultantes da formação de classes. Na África consiste na supressão das desigualdades pela dominação política” (SENGHOR, 1959, p.19)

Senghor afirma que essa situação foi ultrapassada em 1958, pela Constituição de 4 de outubro, que analisamos anteriormente. Ele considera que a África francesa é agora autônoma, livre para tomar suas decisões. É importante destacar que o Preâmbulo da Constituição Francesa<sup>56</sup> de 4 de outubro de 1958 afirma que o povo francês proclama solenemente sua vinculação aos Direitos do Homem e aos Princípios da soberania nacional definidos na Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. Esse relatório escrito por Senghor é do período da tentativa de criação da Federação do Mali, que como vimos não conseguiu se efetivar.

Durante seu relatório vemos ele preocupado com a união dos países africanos, argumentando o porque deles se manterem unidos. Para que os países não acabem no caminho da democracia popular que ele vota pela Confederação. “Tememos que a balcanização da África Negra (...) possa levar a um novo Bandung para a Comunidade Francesa” (SENGHOR, 1959, p.25). Com isso ele argumenta que existe uma mesma língua entre os africanos e os franceses, em que a “honestidade” consistiria em participar da Federação sem maquinar uma independência por trás das costas francesas. Não existiria um Estado-Líder, as receitas alfandegárias e as taxas fiscais iriam para os serviços federais e o restante de acordo com cada necessidade.

---

<sup>55</sup> Em 18 de abril de 1955, em Bandung, na Indonésia, reuniram-se, numa conferência internacional, vinte e nove países da Ásia e da África. Era a primeira vez que se reuniam. O primeiro-ministro da Índia, Nehru, que combatera, ao lado de Gandhi, a dominação inglesa, estava presente, ao lado do presidente Nasser, do Egito, de Chou En Lai, premiê da República Popular da China, do imperador Haile Salassié, da Etiópia, e dos reis do Marrocos e do Cambodja, entre outros. Alguns tinham um passado de revolucionário, mas todos estavam reunidos em Bandung para se lançar à guerra contra o subdesenvolvimento. Evidentemente, condenaram o racismo e a dominação colonial.

<sup>56</sup> A especificidade da Quinta República é o novo lugar que ela dá, doravante, ao **Presidente da República**. A ideia é conferir uma maior estabilidade para o governo, reforçando o estatuto e os poderes do chefe de Estado. Dotado de uma legitimidade distinta da do Parlamento, ele é eleito por sufrágio indireto em 1958, a eleição direta por sufrágio universal aparece em 1962. São os próprios franceses, doravante, que escolhem um presidente, como são eles e apenas eles que guiam a escolha do Primeiro ministro, elegendo uma maioria parlamentar para apoiá-lo. Este vota, por conseguinte, as leis que o governo lhe apresenta. Fonte: Site Oficial da França. < <http://www.france.fr> >

Podemos perceber que para Senghor a independência é sinônimo de balcanização, e assim todos os países que lutaram pela liberdade eram vistas por ele como responsáveis pela fragmentação africana. Tal posição que despertava em homens como Sembène uma clara oposição, pois a Federação era o mesmo que a manutenção da tutela e da submissão à França. Porém para Senghor eles eram independentes uma vez que no artigo 86 da citada Constituição, é permitido aos Estados-membros tornarem-se independentes, através de resolução pela Assembleia Legislativa e por um referendun local das instituições da Comunidade. Dessa forma já que podiam escolher, então seriam independentes.

De acordo com János Riesz, Senghor é muitas vezes mal interpretado devido a polissemia existente em seus textos e discursos. O que ele pregava era o avanço da África como uma civilização técnico-científica, tirando proveito da situação colonial e não deixando quebrar os laços com a antiga potência, mas sim se beneficiando da língua francesa e de suas instituições e organizações para ter acesso ao mercado mundial.

Nas poesias de Senghor a cor negra faz referência a beleza e a perfeição. Assim negritude seria um conjunto de valores culturais do continente negro, como eles se manifestam na vida, nas instituições e nas obras dos negros. A estratégia argumentativa do autor opta por expor o que ele chama de uma “fisiopsicologia do negro”, da qual decorre no texto uma cosmogonia do africano, a descrição de um modo de ver o mundo que funda uma vida social, sendo partes desta a literatura e a arte. O artigo percorre lentamente e com exemplos o forjar-se dessa que seria a cultura negra e parece ter um ponto de partida semelhante ao de Fanon e Césaire:

Mas este renascimento será a obra não tanto dos políticos como dos escritores e artistas negros. A experiência provou que a liberdade cultural é uma condição essencial da liberdade política. (...) Isso significa que se os escritores e artistas negros da atualidade querem terminar a obra no espírito de Bandung devem ir à escola na África negra.” (SENGHOR, 1968, p. 192)

Acredito que o que mais tenha chocado seus contemporâneos é a diferença em relação ao colonialismo. Enquanto a maioria lutava para derrubar a violência imposta pelas potências, muitas vezes pela luta armada, Senghor defendia a vocação do homem negro em buscar a conciliação com o colonialismo. Por isso ele foi criticado por Aimé Césaire e Cheikh Anta Diop. A Constituição Francesa, para Senghor, abriria caminho para o processo de independência, que em suas palavras “uma nação não pode florescer na dependência. O problema consiste em saber o que se deve entender por independência e como consegui-

la”(p.30). A independência apenas no nome não eliminaria a alienação, a frustração e o complexo de inferioridade, defende o chefe do Estado Senegalês.

A independência nominal viria somente depois que os países da Federação fossem capazes de se desenvolver economicamente e socialmente, levantando o nível de vida e de educação, assim “é inconcebível que a França não garanta a nossa independência nominal”, afirma Senghor. Essa visão ia de frente com as idéias de Sembène que não aceitava a visão de que era preciso o aval da França para as tomadas de decisões no Senegal.

Vejamos o seguinte trecho da entrevista concedida a Guy Hennebelle, em 1971, quando ele falava sobre seu filme *Emitai*:

(...) ilustrar na tela a resistência anticolonial do Diolas durante esse período. No filme eu não queria mostrar a data exata que os incidentes aconteceram. Isso foi por volta dos anos 1942,43-44. Nós não sabemos se isso foi quando De Gaulle entrou no poder no Senegal ou na França. O que eu queria sugerir é que para nós africanos não há uma diferença fundamental entre os dois regimes. Nos vamos sempre ser objetos colonizados. Certamente, os métodos mudaram um pouco, mas os objetivos sempre foram manter o império Francês. Isso nós poderemos facilmente observar depois da Liberação da França: Com sangue, os demandas africanos foram sufocados em Thiaroye no Senegal, Grand Bassam em Ivory Coast, Setif e Guelma na Argélia, em Madagascar e sem falar sobre a Indochina. (HENNEBELLE, 1971, p.14)

No ano seguinte Sembène dá uma entrevista a Gerald Peary e Patrick McGilligan, em que fala sobre o governo de Senghor:

- “Nós produzimos filmes em um país onde existe somente um partido político, aquele do Senghor. Se você não está com o partido, você está contra ele. Portanto nós temos muitos problemas, e eles vão continuar enquanto Senghor estiver no controle. Por exemplo, seu governo acabou de vetar a distribuição de um filme de um novo diretor, a história de uma negra americana que descobre o Senegal. O filme começa com o estilo cinema vérité, mas logo foi orientado e reorganizado para focar nos nossos problemas, como deveria ser. Quando o governo viu a mudança ele vetou o filme. Nós somos aproximadamente 20 cineastas no Senegal. Ano passado nós fizemos 4 longas. Eles foram de valor desigual, mas os produzimos com nossos próprios meios. Financiamento é o nosso problema mais complexo. Nós percorremos todo o mundo, conversando, carregando nossas máquinas e gravadores, projetando nossos filmes, tentando achar distribuição. Quando nós guardamos um pouco de dinheiro e pagamos nossas dívidas, nós podemos começar um novo filme. As fontes de dinheiro variam, você pode achar um grupo bem pequeno de pessoas que tem dinheiro e que podem emprestar, se você deixá-los participar do filme. Talvez você possa encontrar um amigo que tem créditos no banco, mas maioria de nós faz apenas um filme a cada dois anos. A edição de *Emitai* foi financiada com crédito do estúdio. Mas os estúdios que nos conhecem estão na França, aonde nós temos que ir para o trabalho técnico e de montagem. Isso é muito caro. Nós não somos contra a França, mas nós preferimos ficar em casa. *Emitai* foi filmado com o dinheiro que eu recebi em uma comissão de uma Igreja americana por fazer um filme chamado *Tauw*. Nós não recusamos nenhum tipo de dinheiro, inclusive da Igreja. Nossos filmes são filmados em 35 mm para os teatros da cidade. Depois apresentamos em 16 mm para as áreas rurais, onde não existem 35 mm. É difícil

achar projetores de 16 mm nas cidades, um problema criado intencionalmente por aqueles em cargo da distribuição. Nós começamos a fazer nossos filmes em 16 mm, o que é muito mais econômico, mas os distribuidores se recusavam a projetar os filmes nas cidades por causa dos 16 mm, então nos tivemos que nos adaptar ao jogo deles. No papel, nós poderíamos ter nossa própria companhia de distribuição. Mas nos pensamos que isso não é a solução. Por que criar um mercado paralelo, gastar muito dinheiro, para depois ser derrotado? O que já existe deveria ser nacionalizado”. (BUSCH, 2008, pp 44-45)

Para Sembène a produção dos filmes sempre batia de frente com os interesses políticos e econômicos do setor político que estava no poder. Se de um lado Senghor declara que “se mostrarmos, por atos, que desejamos o florescimento de nosso destino dentro da Comunidade, a opinião francesa será grata a nós. E precisamos, para o nosso desenvolvimento, do apoio desta opinião” (p.31), do outro Sembène diz “que todos os nossos problemas retorna ao problema central do neocolonialismo, no qual está em cumplicidade com os nossos governos” (p.10)

Continuando na análise de seu livro, Senghor afirma que o interesse da França é a evolução da Comunidade, pois no campo político e cultural a França precisa da África. Se a França perder suas dimensões ela estaria fracassando em sua missão, o que Senghor chama de *raison d’être*. Então o Senegal, e os outros países francófonos, deveriam ser leais a Comunidade Francesa, pois “a confiança gera confiança. Devemos continuar confiando no povo da França e no General de Gaulle, Presidente da República e da Comunidade”. (p.32).

Falar em um programa político para Senghor no final da década de 50 início da 60 era ainda muito cedo. Porém ele acreditava que a base cultural era a essência da nova Nação, que deveria possuir os caracteres negro-africanos, europeus e franceses. Para isso ele propõe um socialismo humanista. Veremos como ele adapta as visões de Marx e Engels para a realidade do nacionalismo africano.

Ele inicia se perguntando se os valores da cultura negro-africana, principalmente a religião pode se integrar ao socialismo. Para tal resposta Senghor declara que “nós”, os federalistas, “somos socialistas”, ou seja, marxistas são os atrelados a metafísica atéia, e por isso não se consideram marxistas. Ele não excluí Marx ou Engels, mas acredita que é possível reeler suas obras sobre novas óticas, conservando o método e as idéias. “Marx tomou emprestado os conceitos econômicos e vocabulário de seus predecessores. (...) mas cita fatos e números sem verificá-los, nem criticá-los.”(p.39). Dessa forma ele explica as teorias do valor-trabalho, da mais-valia e a teoria da alienação de Marx.

Se a diferença entre o animal e o homem é a capacidade desse último de agir sobre a natureza, transformando-a, a alienação capitalista consistiria em vender sua força de trabalho

para satisfazer necessidades estranhas a si mesmo. O homem passa a ser dominados pelos produtos. O trabalho torna-se coletivo, enquanto as forças produtivas e os produtos se mantêm individuais. O trabalhador tem consciência de sua alienação, o que para Senghor gera uma dor física e moral. O equilíbrio natural só poderá ser restabelecido se as forças produtivas e os produtos forem coletivos.

Criticando Marx, Senghor diz que ele não prestou atenção à noção de *cooperação*, defendidos pela vertente utópica do socialismo. Nos países em que o comunismo foi o programa político as liberdades naturais e as artes foram abafadas. Além disso, continua Senghor, “sua teoria macroeconômica e a quase cega confiança na generosidade e consciência proletária impediam-no de prever a luta que se desenvolveria entre os colonizadores dos países dominantes e os proletários dos países dominados”.(p45). Isso ocorre porque para os proletários europeus o regime colonial os beneficiou, por isso nunca se oporam de forma eficaz, defende Senghor.

É a partir desse ponto que Leopold Senghor desencadeia a sua visão do humanismo socialista. Pra ele na medida em que o homem age sobre a natureza ele a humaniza, assim como a si mesmo. Introduce naquilo que produz à sua consciência e liberdade, com um sentimento artístico. Assim “o resultado do trabalho preexiste idealmente na imaginação do trabalhador”. As virtudes do homem são realizadas na medida em que existe a divisão do trabalho e sua socialização. Com isso o homem sai do *homo faber* para o *homo sapiens*. Já no regime capitalista onde as relações mercantis substituem as humanas, a consciência vai se perdendo, e as manifestações dela – religião, moral, arte- vão dando lugar as realidades da economia. Por isso temos o movimento contrário, diz Senghor, vamos do *Homo Sapiens* para *Homo economicus*.

Senghor alerta para um paradoxo presente na literatura de Marx que consistiria em que toda a sua obra busca analisar a dignidade humana e as necessidades espirituais sem recorrer a metafísica ou a religião. As preocupações de Marx seriam herdeiras dos socialistas-idealistas da França, assimilando um pouco da filosofia alemã e da ética francesa. Ao longo de sua carreira, defende Senghor, que Marx deu importância ao materialismo, meios e praxes. Explicando as concepções marxistas Leopold Senghor vai concluindo ao longo do livro que “a verdade é a realidade”, que nasce do choque entre o sujeito e o objeto. A verdade deve ser provada pelo homem, a realidade e o poder. “Marx não nega o papel do espírito”, afirma Senghor, “faz, mesmo, dele uma realidade, uma matéria, mas uma matéria que se apoia sobre outra matéria ainda mais real: o fato empírico”. (Senghor, p.51).

Essa matéria citada por Marx, continua Senghor, se trata da matéria humana contextualizada em um determinado século, XIX, e em um determinado lugar, Europa Ocidental. Tal matéria esta sempre em mudança, uma mudança dialética. “A originalidade de Marx e Engels é de ter trazido a dialética do místico ao racional, do espiritual ao material, do ideal ao real” (p.53). Porém para Senghor o marxismo não é a resposta de tudo, mas somente a alavanca inicial. “(...) o pensamento marxista é somente um arcabouço; devemos preenchê-lo estudando homens concretos em situações concretas e com métodos eficazes” (p.54). Assim ele conclui seu pensamento afirmando que nem todas as questões culturais podem ser explicadas pela dinâmica da luta de classes.

A luta de classes é substituída pela ideia de *relações*. O sujeito e o objeto se confrontam, disso nasce o conhecimento. O sujeito passivo apreende o objeto dentro das suas dinâmicas próprias, em seu espaço-temporal único, se relacionando com o sujeito pensante de uma parte e com o seu próprio grupo natural e social de outra. Ao insistir no ateísmo e na luta de classes, Marx acaba se tornando determinista, de acordo com a visão de Senghor, e por isso precisaria ser readaptado no contexto africano.

Não somos comunistas. (...) Não somos comunistas por uma razão teórica: a definição leninista de matéria provém de um conceito unívoco, de um postulado unicamente materialista e determinista. (...) Não somos comunistas por uma razão prática. A ansiedade pela dignidade humana e a necessidade de liberdade que anima o pensamento marxista e lhe fornece fermento revolucionário (...) são desconhecidas pelo Comunismo, cujo maior desvio é o stalinismo. (Senghor, 1965, p.57)

De acordo com Senghor o melhor caminho para a África seria o *socialismo democrático*, um socialismo com valores espirituais e ligados a escola ética dos socialistas franceses. Tal escolha é defendida pela ideia de que o Partido, se referindo a Stalin, sufocou o indivíduo em prol de uma coletividade, a pessoa pela classe, tudo em nome de uma ideologia. O marxismo tende a essa situação pois não privilegia a determinação natural que é a *Nação*, afirma Leopold Senghor.

Mas uma terceira revolução está em andamento, como reação contra os materialismos capitalista e comunista, que integrará os valores morais, quando não religiosos, com as contribuições políticas e econômicas das suas grandes revoluções. Nesta revolução, os povos de cor, os negro-africanos, entre outros, devem ter o seu papel: devem trazer a sua contribuição à edificação da nova civilização planetária. (Senghor, 1965. P.59)



Dessa forma o plano de desenvolvimento da África deve possuir contribuições europeias, socialistas e negro-africanas. Para que tal plano ocorra corretamente ele propõe um inventário que mostre a situação da África naquele momento, através do método dialético. Dessa forma primeiramente fazer um inventário da civilização africana tradicional, em segundo um inventário sobre o impacto do colonialismo na civilização tradicional, e por último inventariar os recursos econômicos. A parte mais importante é, para além da política e da economia, pensar na cultura.

Esse inventário já teria sido iniciado desde o início do século XIX, e nele Senghor constatou que a África já vivia um socialismo muito antes da chegada do europeu e que era o dever dos políticos atuais renová-lo. A filosofia negro-africana era uma filosofia existencialista e humanista, com valores espirituais, baseado em uma sociedade coletivista.

A democracia que federal era a que seria implantada nessa Federação, pois esse sistema seria capaz de manter as diversidades de cada território. A estrutura federal seria descentralizada através das coletividades regionais e comunitárias, representadas em assembleias. “A criação da Nação negro-africana através do Estado Federal deve ser a preocupação de todos os militantes do P.F.A”, afirma Sengor (p.63).

De acordo com ele a liberdade de opinião, de imprensa, reunião e associação, seriam garantidas pela Constituição do Mali e pelos Estados federados. Tal afirmativa é contestada por diversas afirmativas de Sembène em entrevistas. Em 1976, 16 anos após Senghor fazer as afirmativas citadas anteriormente, Sembène concede uma entrevista a Noureddine Ghali , vejamos dois trechos:

Não temos ilusões. Os problemas do cinema senegalês estão ligados a uma política cultural ainda à ser definida pelo Senegal. Sabemos também que os problemas dos filmes não podem ser resolvidos na ignorância dos outros aspectos da vida social de um país, e percebemos os limites da nossa colaboração com a UGC. Durante dez anos, temos vindo a explicar a situação de cineastas senegaleses para o nosso povo. Dois anos atrás, o governo senegalês comprou de volta todos os teatros e criou uma sociedade de economia mista em que a UGC teve 20 por cento do capital. Mas a UGC, muito guloso, apesar desses 20 por cento, queria engolir tudo e absorver o cinema inteiramente. Foi por esse motivo que os cineastas alertaram as autoridades públicas, que colocam uma parada total de vendas de teatro para a UGC. Esta é a fase atual de nossas negociações. (SEMBÈNE apud BUSCH, 2008, p.76)

Sim, eles foram deportados, mas eles voltaram (africanos reduzidos a mendigos). Esta é a comunidade que um dia deve chegar a limpar as cidades da burguesia. Os mendigos são mal-estar, mas são cidadãos em todos os sentidos. Em muitos estados ao sul do Saara, o trabalhador é muito infeliz. Ele não vive, tudo que ele faz é para sobreviver. De certa forma, o camponês está em uma condição ainda mais miserável do que o trabalhador. Eu continuo convencido de que, mesmo doente ou aleijado, o povo vai se livrar de suas burguesias, porque é essencial e inevitável. (SEMBÈNE apud BUSCH, 2008, p.79)

Na continuidade de seu livro Senghor afirma que os direitos da minoria e da oposição seriam respeitados, pois “somos uma quase-nação”. Porém isso também é contestado por Sembène em uma entrevista de 1971, a Guy Hennebelle, em que dizia: “*eu sei muito bem que eu sou usado como um álibi por Senghor que diz no exterior: ‘Olha como liberal eu sou: Eu deixo Sembène fazer filmes subversivos’. Esta é uma contradição que eu estou tentando usar da melhor maneira. Eu gostaria de denunciar claramente todas as burguesias que traem nosso povo, mas isso é um perigoso esquema silencioso*” (p. 22). A visão política de Senghor, dessa forma, pode ser resumida em suas próprias palavras: “*A lei também é feita pela oposição, ela é obrigada a respeitá-la. Os governos, controlados por partidos majoritários, tomarão todas as medidas necessárias para convencer a oposição demagógica. Não tolerarão nem a violação da lei, nem os apelos à violência ou a ilegalidade, sejam os pretextos religiosos ou raciais. Este é o sentido democrático que damos a “ditadura do proletariado”*”. (p.64)

Sobre os sindicatos, Senghor prega pela *unanimidade popular*, e que assim sendo os líderes sindicais não devem querer substituir os políticos, mas ajudá-los a executar os seus programas. Senghor diz que muitos deles “se consideram marxistas”, mas que não deveriam sacrificar a unidade em prol de considerações teóricas. Para ele os camponeses estariam entusiasmados com seu governo, e que os sindicatos deveriam fazer ainda mais, se unir a quase-nação.

Na parte final de seu livro, intitulado *O caminho africano do Socialismo* (1965), Senghor faz uma de suas afirmações mais polêmicas, o seu conceito de *identidade negra*. Vejamos trechos em que ele define suas concepções:

1. Este conhecimento por confrontação e intuição é, vendo-se de mais perto, o conhecimento negro-africano.(...) Herdamos de nossos antepassados o nosso próprio método de conhecimento. (SENGHOR, 1965, p.84)
2. Consideremos agora o negro-africano quando ele encara o objeto a ser conhecido, quando olha o Outro: Deus, homem, animal, árvore ou pedra, fenômeno natural ou social. Em contraste com o europeu, o negro-africano não se distingue do objeto; ele não permanece a distancia, nem meramente o olha e o analisa. Depois de vê-lo a distancia e de analisa-lo, o negro-africano toma o objeto em suas mãos vibrantes, tendo cuidado para não ficá-lo e matá-lo. Ele o toca, ele o apalpa, ele o sente. (...) *Então, o negro-africano abandona sua personalidade para identificar-se com o Outro, morre para renascer no Outro. Ele não assimila, ele é assimilado.* (SENGHOR, 1965, p.84) (Grifo nosso).

3. Na volta às nossas raízes culturais e, particularmente, ao método negro-africano de conhecimento e compreensão do mundo, não podemos rejeitar os métodos europeus, mas também não nos podemos esquecer das lições europeias de como construir uma nação, o Estado Socialista.(...) o único “pan-ismo” que responde as exigências do século vinte é, tenhamos a ousadia de proclamar, o pan-humanismo – um humanismo que abrange todos os homens na dupla base de sua contribuição e de sua compreensão.(...) Deixemos de acusar o colonialismo e a Europa e de lhes atribuir todos os nossos males. (...) É um alibi muito fácil para a nossa preguiça, para o nosso egoísmo de intelectuais, para os nossos fracassos. Será mais positivo para nós e nosso povo analisar objetivamente o fato colonial, enquanto psicanalisamos o nosso ressentimento. (SENGHOR, 1965, p.91)

A visão de Senghor de um humanismo espiritualista se insere no grande debate, desde a Antiguidade, sobre o Homem e o sobrenatural. De um lado temos uma visão mais materialista e de outro uma visão espiritual, porém ambos se preocupam com o aqui e ao agora do homem. Admitindo-se ou não a questão transcendental, estudos mostram que a questão da sobrevivência e da pós-morte sempre esteve em discussão para o homem. A grande mudança do conceito de Humanismo que vemos atualmente ocorreu com as inovações técnicas e o avanço das ciências, que rompe com o humanismo renascentista das artes clássicas. Se no Renascimento a educação era voltada para as artes, com o intuito de promover o gosto e a expressão de uma aristocracia, agora o estudo se volta para o pragmatismo e para a aplicabilidade dos resultados. Com isso de um lado temos os que incentivam o saber utilitarista, o poder e o bem-estar, e outros que dão importância à dimensão espiritual, que procuram respostas sobre questões como destino, liberdade e o sentido da vida humana.

Senghor atrelado a esse humanismo mais espiritual lança então o conceito de *negritude*, ao lado de Aimé Césaire. A ideia central da filosofia da *negritude* assentava na premissa de que “os povos negro-africanos são portadores de uma herança sociocultural carregada de valores e tradições vetustas que é preciso revelar, fazer ressurgir e de que aqueles podem e devem tomar consciência e orgulhar-se” (Senghor, 1959, p. 249-279). Assim surge essa “humanidade negra” para Senghor, um católico socialista, em que sua dimensão sincretista compõe a civilização negra cuja natureza possui um caráter transversal. Assim essa *negritude* ganhava um significado ontológico e messiânico, clamando por uma espécie de “renascimento africano”. Não tardou para que setores mais radicais e marxistas criticassem essa posição, cuja bandeira era o anticolonialismo revolucionário.

## CONCLUSÃO

Ao longo dessa dissertação tivemos a chance de observar como a arte vai muito além de um produto cultural, se transformando em um grande auxiliar de mudanças, de “fazer pensar”. Ao mesmo tempo a arte não é em si racional apenas, carrega a sensibilidade e a dimensão da aprendizagem. Assim o cinema é concluído nessa pesquisa como um comportamento sensível que é apresentado por uma linguagem artística que o expresse, tornando o indizível dizível. Vimos que Sembène opta por um realismo, na tentativa de se aproximar da realidade e “lutar” contra todos os conflitos decorrentes da exploração colonial. Mas ao longo das análises aqui apresentadas o que concluímos é que o seu cinema carrega muito mais um caráter simbólico e imagético, do que real, afinal ao representarmos algo o objeto final é apenas uma cópia, uma alusão ao objeto real, e assim a dimensão de realidade se perde em metáforas.

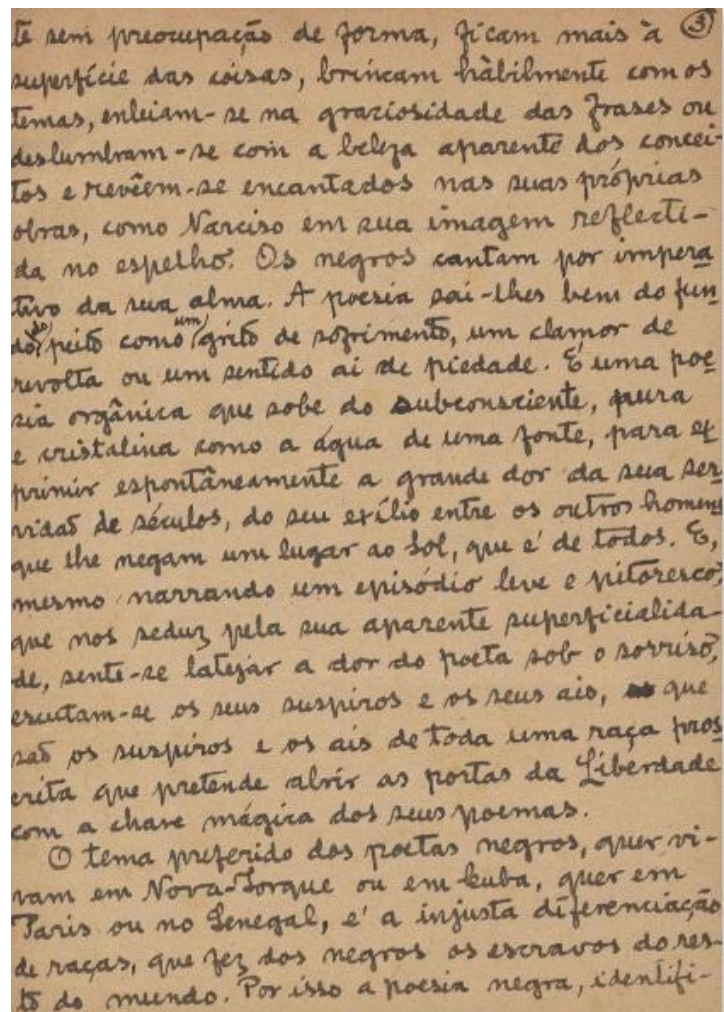
Assim sendo, a arte fruto da produção humana ocorre em comum acordo com o desenvolvimento do mundo ficando interligada ao tempo em que foi produzida, e por isso Sembène carrega toda uma ideologia marxista e pensamentos radicais, pois a década de 60 na África foi marcada por grandes mudanças na estrutura política continental. Até os dias atuais a problemática da legitimação do Estado se esbarra na crise da identidade, devido às múltiplas etnias e a dinâmica das fronteiras. Vimos então nessa dissertação que a problemática da identidade se esbarra em dois principais problemas: Em primeiro as potências coloniais, em que os movimentos como o pan-africanismo e o Back-to-Africa se fortaleceram, criando uma necessidade de libertação. Em segundo lugar a própria questão interna, as diferentes formas políticas de lidar com a independência, em que alguns decidiram lutar contra as metrópoles e se libertar e outras preferiram um acordo “amigável”. A legitimidade dos novos líderes, a unidade e o desenvolvimento destes novos atores do sistema internacional dependiam do consenso criado em torno da manutenção da divisão em Estados.

O cinema Africano, como um todo, adotou como bandeira própria a construção dessa identidade, tentando trazer elementos que a legitimassem como única e própria. O momento pedia isso, os africanos precisavam se autoafirmar e assim relembrar ao próprio povo a sua cultura. Somente dessa forma eles conseguiriam lutar contra as políticas assimilacionistas, as camadas mais altas da sociedade e ao preconceito exterior. Apesar de algumas afirmações

acabarem em um “racismo às avessas” e a um progressismo atualmente criticado, o fato é que a África precisou desses intelectuais radicais para romper radicalmente com a Europa, ou ao menos lançarem as críticas.

Assim o que podemos concluir é que apesar da identidade estar relacionada ao passado, no momento em que a reivindicamos nós estamos reconstruindo-a. Mudamos a forma pelo qual somos representados e os sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL 2005, p.12-13). O sentimento anti-colonial não se restringia à militância dentro dos partidos políticos, culturalmente vinha-se produzindo muito no sentido de uma busca pela emancipação do jugo colonial. Tivemos a criação de revistas, como a *Présence Africaine* de 1947, e de poemas dos grandes s Bernard B. Dadié, Jean Malonga e Fodeba Keita. Vejamos um trecho do Manuscrito<sup>57</sup> de Mário Domingues que nos fala dessa “paixão” presente nos poetas negros.

Figura 33 - A mensagem poética dos negros



<sup>57</sup> (s.d.), ""A mensagem poética dos negros", de Mário Domingues", CasaComum.org, Disponível em:< HTTP: [http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_83524](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_83524) (2014-3-6)>

O cinema em si possui uma complicação maior, o capital para a produção. Como vimos as maiorias das associações cinematográficas ou estúdios na África são da Europa. Artistas como Sembène que produziam filmes criticando a política externa não recebiam financiamento. Por isso nessa dissertação trabalhamos com a noção de “descolonização da mente” termo de Ngũgĩ Wa Thiong’o (2007) e consiste na afirmação de que não é suficiente a descolonização política para o surgimento de uma arte autenticamente africana, se faz necessário primeiro uma descolonização cultural, que só pode ser alcançada através da ruptura de todos os laços com o colonizador. O pós-colonialismo parte em busca dessa descolonização.

Inicialmente a preocupação dos pós-colonialistas era de dar vozes àqueles distantes do ocidente. A falta de controle sobre a auto-imagem dessas sociedades faz com que o discurso seja direcionado para uma maior representação de sua cultura e de crítica a heranças ocidentais, tanto no campo teórico quanto sócio-político.

A teoria pós-colonial possui suas raízes em outros movimentos teóricos. A primeira seria a crise da representação e da alteridade vigente nos textos acadêmicos, que abre as portas para a possibilidade dos marginalizados falarem por si próprios. Do surgimento destas questões ocorre uma mudança na forma que são vistos os intelectuais de sociedades pós-coloniais, como a africana, de intelectuais da libertação para *pensadores sobre os processos de subjugação da alma dos nativos colonizados*.

A conclusão que podemos chegar é que a arte e a política andam juntas, na realidade as dimensões sócio-cultural-política não devem ser analisadas separadamente. Foi o que tentamos fazer ao longo dessa dissertação. Sem termos a pretensão de finalizar o debate, o objetivo principal era mostrar os elementos que podem ser levantados para o debate da identidade africana na década de 60 através do olhar artístico. Tentamos mostrar como a História e o Cinema podem ser fortes aliados nas análises sobre a sociedade.

Ao contrário do que se pensa, a experiência africana é particularmente importante no estudo da formação do Estado e na construção da nação porque mostra o desafio de promover a unidade e a identidade de povos e territórios extremamente diferentes, buscando adaptar-se ao sistema ocidental de Estados-nação. A visão que compartilhamos sobre Estado e governo nessa dissertação é a defendida por Foucault (2012), que nos mostra como que o Ocidente chega ao ponto do domínio de outros territórios.

Michael Foucault nos alerta sobre a temática do poder na perspectiva governamental ao afirmar que ao longo dos processos históricos a pergunta sempre se manteve a mesma: *Como se governar, como ser governado, como fazer para ser o melhor governante possível,*

*etc.* (FOUCAULT, 2012, p.408). Ao analisar a literatura anti-maquievélica sobre a arte de governar, Foucault mostra como a microfísica do poder esta inserida na temática da governamentalidade. No período Monárquico o príncipe era transcendental, e sendo assim o governo era centralizado na sua imagem, porem na medida em que vai se desestruturalizando o poder de governar se multiplica na sociedade. Por isso que vai nos afirmar que o que existe na sociedade são redes de poder, nem sempre atrelado ao Estado.

O território no período monárquico é o ponto essencial do poder de governar, pois é nele que o poder é exercido e o princípio de qualquer governo. Porém se discute no século XVIII, e Foucault ressalta, que na realidade o poder do governo esta sobre os homens, ou seja, o território e a questão fronteiriça passam a ser uma variável, e a relação do homem com a riqueza, os recursos, clima, costumes, etc. o foco principal.

Nesse contexto a lei passa a ser uma tática de controle do governo e não somente a manutenção da soberania através da obediência.

Isso assinala uma ruptura importante: enquanto a finalidade da soberania é ela mesma, e seus instrumentos tem forma de lei, a finalidade do governo está nas coisas que ele dirige, deve ser procurada na perfeição, na intensificação dos processos que ele dirige e os instrumentos do governo, em vez de serem constituídos por leis, são táticas diversas. (FOUCAULT, 2012, p. 418).

Foi exatamente essa tática de governamentalidade que levou o Ocidente a exercer a superioridade, principalmente na questão territorial, sobre os outros, que “levou ao desenvolvimento de uma série de aparelhos específicos de governo e de um conjunto de saberes” (FOUCAULT, 2012).

Uma forma de tática utilizada pelo governo é o controle, seja na forma do panoptismo, seja, por exemplo, no uso das câmeras de segurança. Porém muitas dessas táticas se exercem de forma simbólica, na consciência. Por isso artistas como Sembène, e intelectuais de movimentos como o pan-africanismo, e mais tarde o pós-colonialismo vão se preocupar, com a *descolonização da mente*, tornando o povo africano capaz de perceber os conflitos sociais sem cair no erro das teorias do racionalismo. O problema da colonização comporta não apenas a intersecção de condições objetivas e históricas, mas também a atitude do homem diante dessas condições. Dessa forma Fanon(2013) nos mostra que o encontro dos “civilizados” com os “primitivos” cria a situação única da colonização, em que somente a análise psicológica é capaz de definir os problemas das ilusões.

Dessa forma que Fanon nos leva a refletir sobre a questão do “racismo às avessas”, ou seja, a busca pela essencialização da cultura negro africana muitas vezes parte da total recusa

da cultura branca, por isso ele nos questiona: *Existe então uma diferença entre um racismo e outro? A mesma queda, o mesmo fracasso do homem não podem ser encontrados em ambos?* (FANON, 2013, p.86).

A teoria política clássica concebia o poder como algo natural e de posse, associado à Igreja ou ao Estado. Para Michael Foucault (2010) o poder passa a ser visto como uma prática social expressada nas relações sociais. Tais relações se exercem em pares, como por exemplo, os súditos que reivindicam ao rei, os governados que usam meios legais para fiscalizar o governo do presidente e demais políticos. Dessa forma o poder não mais está restringido ao governo, mas se amplia para a autonomia da sociedade em um conjunto de práticas. Não é, por exemplo, a Monarquia Absoluta que criava o poder, mas ela que é uma invenção de um poder concentrado. O que Foucault nos propõe é que pensemos o poder sem uma figura central, como relações assimétricas entre dois polos, um que exerce o poder e o outro que é o objeto de poder, e assim a manutenção da ordem política se exerce. Para Foucault o poder se exerce da periferia para o centro, de baixo para cima, e assim sustenta a autoridade. Ele é dinâmico, ao invés de esmagar ele produz.

Dessa forma seria imaturo perceber o governo de Senghor como “esmagador” da identidade negra, ou “vendido” a política francesa. O que tentamos mostrar é que o poder do Estado Senegalês era apenas representado por Senghor, mas ele não o detinha. O que temos são dimensões desse poder espalhados na periferia, nas diversas camadas sociais, nos diferentes tipos de associações e de representações culturais que o sustentam, seja na sua manutenção como na oposição. Esse jogo dinâmico entre Senghor e Sembène, em uma escala reduzida, representa essa assimetria foucaultiana que equilibra a ordem política. Não existe poder absoluto sem que haja uma oposição a ele, mesmo nos regimes mais ditatoriais.

A grande questão dessa visão de poder é percebermos que se o poder se sustenta de cima para baixo, quanto mais alto estivermos menos autonomia possuímos para alterar essas redes de poderes. Assim a ação de um cineasta, Sembène, é mais decisiva do que a de um chefe de governo. Por exemplo, para que chegue material escolar numa escola, para que melhorias em prontos-socorros ocorram é mais eficiente as relações de poder entre as pessoas de menor hierarquia nessas agências governamentais e a clientela do local, do que as atitudes do Ministro.

A ideia é de uma conotação da teoria de Foucault, onde mecanismos e dispositivos se espalham pelo cotidiano, modelando nossos comportamentos, atitudes e discursos. Nos tempos modernos o corpo era o objeto do poder, mas não de forma maciça e sim uma busca de controle indissociável. Para isso era investido sobre o corpo uma coerção mecânica, os



movimentos deveriam ser eficazes e dentro da dinâmica da coação e exercícios, o que Foucault determinou como *economia*. O tempo e o espaço eram bem delimitados para que o processo fosse mais valorizado que o resultado. Tal método ganha o nome de *disciplina*, ao fazer do corpo algo dócil-útil. O colonialismo trouxe esse controle sobre os corpos na forma de torturas, como também nas políticas assimilacionistas que tentavam manter sobre domínio a população africana sob os moldes de uma moral e de um costume ocidental.

Ao mesmo tempo em que o governo reprime ele gera conhecimento e corpos produtivos para o trabalho. A França tentou implementar isso, como vimos no capítulo dedicado aos estudos históricos do processo colonial e da independência. No momento em que reprimia e violentava ao mesmo tempo concedia o título de “Francês” aos que obtivessem bom comportamento, podendo inclusive adentrar no campo político. Praticado nas escolas, fábricas, Igrejas e no exército, o indivíduo viveria no cotidiano e em diferentes estruturas sociais o adestramento corporal. Segundo Foucault isso levaria a maximização da utilidade econômica dos corpos para o trabalho, e a diminuição da força política e criativa de contestação. Aqueles sujeitos classificados como improdutivos teriam seus lugares criados, como os asilos e as prisões.

Por fim é importante termos em mente que a colonização partiu do princípio que a inferiorização é o correlato da superiorização europeia, porém *não é o racismo que cria o inferiorizado?* Para responder essa pergunta podemos recorrer a Bakhtin(2003). Ele nos diz que através do diálogo, nem sempre simétrico, diferentes discursos configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura, além dos elementos representativos do diálogo entre o eu e outro nos processos históricos instaurados pelos sujeitos, cuja relação é *sempre de conflito tenso e ininterrupto*. É justamente nas relações interpessoais que, então, passamos a construir o conhecimento, os quais se constituem por meio da internalização de discursos alheios. Ou seja, o discurso *criado* pelo colonizador não remete a uma verdade absoluta, mas sim uma representação da interação conflituoso criada pelo choque cultural, fazendo com que se criem tais binômios como *superior e inferior*. De acordo com Nicholas Thomas (2005) o discurso colonial foi capaz de constituir verdade, através de comparações onde a imagem do nativo era a de selvagem, canibal. A reprodução imagética dessas ideias em pinturas e fotografias é a operação de poder, contribuindo para os mecanismos de diferentes formas, imaginativas e práticas. Essa subordinação dos sujeitos coloniais é retomada pelo debate pós-colonial.

Como vimos o despertar das forças políticas radicais na África Ocidental está relacionado diretamente com a experiência da 2ª Guerra Mundial. Primeiramente pelo

anticolonialismo dos dois grandes vencedores, a URSS e os Estados Unidos da América, em que pese tratar-se de anticolonialismos impulsionados por motivações muito diferentes. O segundo consiste no revigoramento das forças de esquerda na França e na Grã Bretanha, expresso pela maioria conquistada pelos socialistas e comunistas na Assembléia Constituinte francesa de 1945 e pela ascensão dos trabalhistas na Grã Bretanha.

As colônias francesas, em sua maioria, proclamam a independência em 1960, diferentemente das britânicas que oscilam entre 1957-1965. Isso ocorre devido a natureza das reivindicações e das atividades nacionalistas, a natureza dos partidos políticos que haviam surgido e, sobretudo e de forma determinante, as reações da França e, particularmente, do general De Gaulle. O Senegal esteve fortemente relacionados ao socialismo e aos partidos comunistas franceses, tanto que seu primeiro presidente Leopold Sédar Senghor se afirmava marxista, salvo algumas modificações e adaptações que insistia em fazer para uma real adaptação dessa teoria a realidade senegalesa.

O movimento sindical e trabalhista é fundamental na luta pelos direitos e pelo fim dos preconceitos herdados pela colonização. Na medida em que a luta sindical se dirigia essencialmente contra a administração colonial e um patronato europeu, comportando as suas reivindicações medidas que visam principalmente eliminar as discriminações raciais em matéria de salários, de *status* e de direitos sociais, esta luta integra-se ao combate anticolonial em termos gerais, recebendo o apoio de toda a população africana.

Essa luta pela afirmação africana contra as redes de poder implementadas pela colonização européia, também ganhou espaço na área cultural, principalmente a literária. Os pós-colonialistas usam a literatura como “arma” para derrotar mitos e ideologias que consideram contrárias a realidade do sujeito negro africano. Devido a política de assimilação francesa utilizada na colonização, a dificuldade dessa *descolonização mental* é ainda mais difícil, principalmente quando esta inserida na nova burguesia assimilada.

De acordo com Paul Gilroy(1987) na década de 70 vemos o surgimento do que ele denominou de “campos”, espaços-ideias onde circula as concepções de pertencimento, identidade e história. Seriam discursos ligados a *diferença*, que não se limitam ao *território*, ideologia ou ao interlocutor, cuja essencialização está na 2ª Guerra Mundial. O que este autor busca refletir é o papel da memória e da experiência, não somente individual, mas principalmente de gerações, que direciona os discursos das minorias em relação a moralidade e ao poder. Isso fica exemplificado em um trecho que Gilroy relata uma conversa entre Fanon, um intelectual que reflete a realidade Africana e dos negros em diáspora, e seu professor que

o diz: “sempre que você ouvir alguém maltratar um judeu, preste atenção, porque ele está falando sobre você” (Fanon 1952 *apud* Gilroy 2000:1).

As intensas mudanças no campo social e político decorridas dessa aceleração do tempo refletem na forma com que a mídia, os pensamentos, inclusive a história, se relaciona com a sociedade, surgindo cada vez mais uma cultura imagética e audiovisual. Segundo François Hartog (1996) essa “aceleração do tempo e da história” faz com que a historicidade mude no decorrer dos anos, onde deixa de ser o passado a iluminar o futuro, ou uma lição que deve vir do futuro, dando lugar ao que o historiador classificou como *presentismo*.

O presente passa a ter uma grande importância na interpretação do papel da história, em que a preservação das identidades estaria fortemente relacionada com a preservação daquilo que a tornaria “real”, tanto de forma material ou imaterial. O passado não é mais visto como um exemplo, e a aceleração dos acontecimentos e suas reinterpretações faz com que surja a necessidade de recuperá-lo e preservá-lo, salvando-o do esquecimento. Dessa forma que Pierre Nora nos apresenta a necessidade da construção dos *lugares de memória*.

O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. (Nora, 1993, p.7)

Não é afirmar que não exista uma identidade nos países africanos, ou de uma África unitária, como o pan-africanismo e a Negritude tentaram defender. Muito além disso é tentar refletir a sua formação além da oposição entre o *Eu* e o *Outro*, pois ela gera um discurso vitimizante e carente da cultura africana, o que na verdade está muito distante da realidade. Apesar da pobreza e das dificuldades econômicas e políticas, vemos o crescimento das artes contemporâneas em vários países, como os romances, o cinema e a música, arte que muitas vezes toma pra si o papel de discutir esse humanismo africano, em defesa de uma cultura própria. A cultura possui o poder de estruturação social, como afirma Stuart Hall, e também de compreensão teórica de uma sociedade, ajudando-a a se desenvolver e se expandir globalmente. É dessa maneira que muitos conhecem as lutas sociais em países africanos, devido a seus romances e cinema, por exemplo.

O aumento das mostras de filmes étnicos tem levado o ocidente a se deparar com uma África completamente diferente daquela narrada em filmes norte-americanos, como *Tarzan-uma aventura na África*, ou então *Diamante de Sangue*, em que ambos mostram uma cultura

estereotipada entre uma África tomada por selvas e tribos ou então por guerras civis e miséria. Em contraposição vemos um cinema nacional, com belas histórias seus conflitos sociais, como *Black Girl (La noire de ...)*<sup>58</sup> ou *Yeelen*<sup>59</sup>.

Os estudos de memória mostram uma tensão entre as tradições locais e as nacionalistas, principalmente no mundo pós-guerra, tais políticas de memória estão presentes nas culturas populares, principalmente no cinema e seu “poder” de influência.

No caso específico da África para se falar de um cinema nacional temos que lidar com as questões dos recursos de produção, distribuição e acessibilidade ao público desses filmes. Além disso, o fim da influência europeia sobre os recursos econômicos e a censura por parte dos Estados africanos é essencial para a expansão do cinema africano, como afirma Ngugi Wa Thiong'o:

Por isso, uma descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia é indispensável para que estes estejam disponíveis para mais cineastas africanos, como também a descolonização do espaço político que permita a criação de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar questões importantes, sem o medo de retaliações do governo ou de que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África. (THIONG'O, 2007, p.27)

O Cinema Africano ainda está longe de fazer frente às grandes indústrias ocidentais, principalmente pelo fato da crise e do subdesenvolvimento que ocorreu no continente no pós-independência. Países como Egito e África do Sul são os que mais desenvolveram a indústria cinematográfica, não ocorrendo o mesmo no que resta da África subsaariana. Mohamed Bamba (2007) diz que cada filme africano representa uma forma de afirmação e de propagação da diversidade cultural. A ajuda financeira para a produção cinematográfica vem de países europeus, como a França e a União Europeia, tendo, porém um caso a parte que é a África do Sul devido a sua infra-estrutura herdada do apartheid, onde a produção, distribuição e exibição se consolidaram durante os anos desse processo histórico. Gana e Nigéria são os maiores produtores de filmes Africanos, afirma Bamba, que tentam levantar uma problematização sobre a formação da identidade e do nacionalismo. O cinema busca tornar o invisível, visível, mas tem que fazer isso de forma artística, porque afinal o cinema é uma arte, não está ligado apenas ao caráter instrutivo, tem que haver uma união entre conteúdo e harmonia artística.

---

58 Direção de Ousmane Sembène, do ano de 1966. Filme que retrata a oposição entre o mundo moderno ocidental e a tradição africana.

59 Direção de Souleymane Cissé, 1987, em que busca aprofundar a descrição da espiritualidade africana.

Assim retorno a afirmar que o objetivo dessa dissertação não é terminar essa discussão, muito pelo contrário, o principal interesse era levantar questões para o debate acadêmico e incentivar cada vez mais, no meio histórico, pesquisas voltadas diretamente para a África. A maior utilidade dessa pesquisa é ajudar na reflexão e no conhecimento sobre o cinema africano, ainda pouco explorado, como também a questão identitária e política. Muitas questões sobre esses pontos precisam ainda ser levantadas, a sua complexidade está muito além dessa dissertação.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Érica. O pan-africanismo e a formação da OUA. *Revista geo-paisagem (on line)*, Niterói, Ano 6, n. 12, jul./dez. 2007. Disponível em:  
< <http://www.feth.ggf.br/%C3%81frica.htm>>

AMARAL, Ilidio “Partilhas territoriais e coloniais na África ao sul do Saara: jogos políticos africanos no rescaldo da guerra de 1914- 1918”, In: *África e a Instalação do Sistema Colonial (c. 1885 – c. 1930)*: III Reunião Internacional de História de África, 2000, p. 48

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas - reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

BAKHTIN. M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fonte, 2003.

BALANDIER, Georges. *Crises et mutations em Afrique*. França: Le Monde Diplomatique, 1964.

Disponível em:< <http://www.monde-diplomatique.fr/1964/03/BALANDIER/25859> >

BAMBA, Mahomed. *Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista*. Disponível em: <<http://malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc>>

\_\_\_\_\_. *Cinema no Mundo: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BARROS, José D' Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

\_\_\_\_\_. *Teoria da História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010

BARRY, Boubacar. Senegâmbia: O Desafio da História Regional. *Sephis– Centro de Estudos Afro-Asiáticos*, Universidade Cândido Mendes, Amsterdam/Brasil, 2000.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. Introduction Remembering Fanon: self, psyche and the colonial condition in Fanon, In: FANON, F. *Black skin, white masks*. London: Pluto, 1986.

BOAHEN, Albert Adu. A África diante do desafio colonial. In: BOAHEN, A.A. *História Geral da África v. VII-África sob dominação Colonial, 1880-1935*. Brasília : UNESCO, 2010

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado, África*, v. 1. São Paulo, Escrituras Editora, 2007.

CAMPOS, Adriana Pereira; SILVA, Gilvan Ventura. *Da África ao Brasil: Itinerários históricos da cultura Negra*. Vitória: Flor&Cultura, 2007.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Editora Quarteto, 2001.

CHAUÍ, M. (1994). Merleau-Ponty: a obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras.

DAMASCENO, B. G. *Poesia negra no Modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes, 1988

DIALLO, Mamadou A. *A Construção do Estado do Senegal e a Integração na África Ocidental*. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

DIOP, Majhemout. A África Tropical e a África Equatorial sob domínio francês, espanhol e português. In: MAZRUI, Ali A. WONDJI, Christophe. *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília : UNESCO, 2010.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Londres: Pluto, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FRODON, Jean-Michel. (1998) apud BAMBBA, Mahomed. *Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista*. Disponível em: <<http://malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc>>

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. São Paulo, Graal, 2012.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2010

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GARDINIER, David. *O Impacto Francês na Educação em África, 1817-1960*. Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/O-impacto-frances-na-Educacao-em-Africa-1817-1960.pdf>>

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa – pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1987

GONÇALVES, Jonuel. Diferentes colonialismos no Tempo e no Espaço. *Centro de Estudos internacionales para El Desarrollo*. Disponível em:  
<[www.ceid.edu.ar/biblioteca/observatorio\\_africa/jonuel\\_goncalves\\_diferentes\\_colonialismos\\_no\\_tempo\\_e\\_no\\_espaco\\_2.pdf](http://www.ceid.edu.ar/biblioteca/observatorio_africa/jonuel_goncalves_diferentes_colonialismos_no_tempo_e_no_espaco_2.pdf). >

GONÇALVES, Renata. *Arte E Revolução: As Imagens Da Libertação Em Herbert Marcuse*. Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano 3, n. 3, jan./dez. 2008

GREGOR, Ulrich. Interview with Ousmane Sembène. In: Busch, Annet; ANNAS, Max (Orgs.). *Ousmane Sembène Interviews*. Mississippi: University Press Of Mississippi, 2008.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 22, p.15-45.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTMANN, Ernesto Frederico Jr. *Estética Música e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para piano De Claudio Santoro: Janelas Hermenêuticas*. 2010. Tese (Doutorado em Artes)- Instituto de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HARTOG, François. Tempo e História: Como escrever a História da França hoje? *História Social*, Campinas, n. 3, p.127-154, 1996. Disponível em:  
<<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/89/84>>

HARVEY. D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1989.

HATTNER, Alvaro. Marxismo, Literatura e a Poética de Wole Soyinka. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 07/22, jul./dez. 1998.

HENNEBELLE, Guy. Ousmane Sembène: For me, the cinema is an instrument of political action, but ... In: BUSCH, Annet; ANNAS, Max. *Ousmane Sembène Interviews*. Mississippi: University Press Of Mississippi, 2008.

HISSA, Cássio. *Mobilidade das fronteiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002;

HOBBSBAWN, Eric J. *Sobre História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HRBEK, Ivan [et.al.] . A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português. In: MAZRUI, Ali A. WONDJI, Christophe. *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília : UNESCO, 2010.

HUTCHINGS, apud AGUIAR, Weverton. *O Realismo Socialista no Cinema: O cinema como forma de difusão do ideal Stalinista*. In: SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM



PERSPECTIVA, v. 1, n. 1, 2012, Curitiba. Anais Cinema em Perspectiva, Curitiba: FAP, 2012.

HYPPOLITE, 1999 apud SILVA, Samuel. A Consciência na Introdução da Fenomenologia do Espírito de Hegel. *Revista Eletrônica do Grupo PET*, São João Del-Rei, Ano IV, n. IV, jan./dez. 2008.

JORGE, M. A. C. Discurso e liame social: apontamentos sobre a teoria lacaniana dos quatro discursos. In: JORGE, M. A. C.; RINALDI, D. (Org.). *Saber, verdade e gozo - Leituras de O Seminário livro 17*, de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

KANASHIRO, Marta Mourão. *Sorria, você está sendo filmado: as câmeras de monitoramento para segurança em São Paulo*. Campinas, SP : [s. n.], 2006.

KI-ZERBO, J. *História da África negra I*. Viseu: Biblioteca Universitária, 1972.

KNIGHT, Franklin. A Diáspora Africana. In: ADE AJAYI, J.F. *História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880*. Brasília : UNESCO, 2010.

KRACKE, Lúcia Villela. Perspectivas ocidentais sobre um filme do Oriente: Nenhum a menos. *Comunicação & educação* , Ano XI , n. 1 , jan./abr. 2006.

KUJAWSKI, Gilberto. *A crise do século XX*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LACAN, J. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992[1969-1970].

LEFEBVRE, H. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969

LE GOFF, Jacques. *Histórica e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. Portugal: Editorial Presença, 2006.

LOPES, Ruth. A narrativa literária: um jogo de espelhos. *Revista O eixo e a roda*, v. 21, n. 1, 2012.

LUKÁCS. Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

MADRUGA, Elisalva de Fátima. *Os percursos da literatura moçambicana: da dor à alegria*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1988.

MACHADO, Igor. Reflexões sobre o pós-colonialismo. *Revista teoria e pesquisa*, v. 44-45, jan./ jul. 2004

MARNOCO; SOUZA. *Administração colonial, preleções feitas ao curso do 4º ano jurídico do ano de 1906-1907*, 1906.

MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

MARX, K. *Miséria da Filosofia: resposta à filosofia da miséria do senhor Proudhon*. São Paulo: Centauro, 2001

MASSON, Gisele. Materialismo Histórico e Dialético: Uma Discussão Sobre As Categorias Centrais. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 2, n. 2, p. 105- 114, jul./dez. 2007.

MAZRUI, ALI A. Procurai Primeiramente o Reino Político. In: MAZRUI, ALI A. *História geral da África, VIII: África desde 1935*, Brasília : UNESCO, 2010.

NAGIB, Lucia. Oralidade e Cinema na África: Yaaba, Um Caso Exemplar. *Revista Novos Estudos*, n. 46, nov. 1996.

NEVES, Alexandre N. Geografias de Cinema: Do Espaço Geográfico Ao Espaço Fílmico. *Revista Entre-Lugar*, Dourados, MS, ano 1, n. 1, p. 133-156 , 1º semestre de 2010;

NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*. São Paulo:Ática, 1982,

NORA, Pierre. Entre memórias e histórias: A problemática dos lugares. *Revista Projeto Histórica*, São Paulo, n.10, p.7 -29, dez. 1993.

O'CONNOR, J. E. History in images/images in history: reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past. *American Historical Review*, v. 93, n. 5, 1988.

OLIVERIA Jr. “Chuva de cinema”: entre a natureza e a cultura. *Revista Educação: Teoria e Prática*. Rio Claro-SP , v. 9, n. 16, 2001.

POLL, Ana P. Movimentos Sociais e a Resistência do Pesquisador. *Revista Convergência Crítica*, Dossiê Direitos Humanos , n. 3, 2013

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REVEL, Jacques. *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

RIVERA, Diego. The Revolutionary Spirit in Modern Arte (1932). In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entre guerras. São Paulo: Coysac e Naify, 1998.

RÜSEN, Jörn. A História entre a modernidade e a Pós-modernidade. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.14, n. 26/27, pp. 80-101, jan./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. *Qué es la cultura histórica? : Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la história, 1994. Disponível em: <  
[http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura\\_historica.pdf](http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf)>*

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. Editora HUCITEC, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEMBÈNE, 1964 apud SOUZA, Victor M. Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de GLAUBER ROCHA e SEMBENE OUSMANE. *Revista Brasileira do Caribe*, v. XI, n. 21, jul./dez. 2010, pp. 103-128, Universidade Federal de Goiás, Brasil.

SENGHOR, Léopold Sédar. El espíritu de la civilización, o las leyes de la cultura africana negra. In: KOHN, Hans; SOKOLSKY, Wallace. *El nacionalismo africano em el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968. p.191-208.

\_\_\_\_\_. *Um Caminho Para o Socialismo*. Rio de Janeiro: Record, 1965.

\_\_\_\_\_. (1959) – “Éléments constructifs d’une civilisation d’inspiration négro-africaine”. In *Présence Africaine* (24-25), p. 249-279, fev./maio.

SISTO, Celso. O conto popular africano: a oralidade que atravessa o tempo, atravessa o mundo, atravessa o homem. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*, UNEB, Número Especial, 2012. Disponível em: <[http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero\\_especial/pdf/artigo\\_nespecial\\_01.pdf](http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_especial/pdf/artigo_nespecial_01.pdf)>

SKIDMORE, T. E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.68

SODRÉ, Nelson W. *Fundamentos da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SPASS, Lieve. *Female domestic labor and Third World politics in La Noire De ... A Review of Contemporary Media*, 1982.

Disponível em: <

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/BlackGirlSpaas.html>>

SURET-CANALE, Jean; BOAHEN, A. Adu. A África Ocidental. In: BOAHEN, A. Adu, *História geral da África, VIII: África desde 1935*, Brasília : UNESCO, 2010.

THOMAS, Nicholas. *Cultura e Poder: Teorias do Discurso Colonial*. In: SANCHES, Manuela R. *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolinização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado, África*, v. 1. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: BOAHEN, A.A. *África sob dominação colonial, 1880-1935*. História Geral da África, V. II., Brasília : UNESCO, 2010.p.21-50

VIEIRA, André G. O Brinquedo Simbólico como uma Narrativa.1997. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1997.

Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1478/000193936.pdf?...1>

>

WALTERS, Wendy. *At home in Diaspora: Black international writing*. Minnesota : The University of Minnesota Press, 2005.