

O cinema na formação da África independente

RITA DE KASIA ANRADE AMARAL*

Introdução

A relação entre cinema e história chama a atenção de historiadores a algum tempo, apesar de persistir uma lacuna em pesquisas neste campo. A utilização do cinema como uma fonte histórica requer especificidades de definição dos marcos teóricos utilizados para os procedimentos básicos que nossa disciplina exige, a definição de parâmetros de seleção e leitura das fontes. Neste artigo a pesquisa está direcionada para questões básicas que irão nortear a metodologia ao tratar da fonte cinematográfica, a experiência social do sujeito e a estruturação social contemporânea, especificadamente senegalesa, das práticas e representações culturais.

O conhecimento básico da linguagem cinematográfica é essencial para ir além de uma análise superficial e tendenciosa dos *filmes-fontes*. Tal linguagem tem como inspiração a literatura, com sua gramática, sintaxe, norma e semântica. Diferentemente da literatura inventiva, o cinema se assemelha com a produção voltada para a massa, em que sua narrativa é direcionada para um público no momento mesmo de sua criação. O que o tornou, de certa forma, mais presente no cotidiano das populações pelo mundo, se comparado com a literatura, foi a sua capacidade de alcançar os “incultos” e analfabetos, além disso a liberdade é mais desenvolvida se comparada a prática da leitura dos séculos XV ao XIX¹. Essa justificativa foi utilizada pelo cineasta Ousmane Sembène, Senegal, ao abandonar a literatura pelo cinema, alegando que seus livros ficavam restritos a camada letrada e intelectual da África, porém o que queria era alcançar as grandes massas com suas críticas e reformulações identitárias, em sua maioria analfabeta.

A análise cinematográfica exige do historiador o conhecimento do contexto sócio-histórico em que seu filme se inclui, as estruturas sociais, políticas e culturais que envolvem a sua produção e recepção, como foi dita a linguagem interna da produção, e a experiência do sujeito que constrói o

* Mestranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social UERJ/FFP. Bolsista CAPES.

1 De acordo com Roger Chartier nestes séculos a prática da leitura era em ambientes silenciosos, como as bibliotecas. No século XVIII, nos regulamentos dos *book clubs* da Alemanha a leitura deve ser separada do divertimento, como a bebida, a conversa e o jogo. Ocorria uma censura dos movimentos, controle das condutas e repressão dos afetos. Somente no pós sec. XVIII que isso vai diminuindo, e é ultrapassado pela cultura imagética, que permite uma leitura mais desordenada e menos controlada.

2

filme, dependendo do filme, se inclui no estudo do diretor. É o que acontece na África, o diretor é a maior marca do estilo e estética utilizada, diferente do cinema de gênero fortemente difundido por Hollywood.

Neste perspectiva este artigo se propõe a debater a linguagem do cinema e a sua utilização no campo da história, exemplificando com a análise do curta-metragem *Borom Sarret* de Ousmane Sembène.

O tempo e o espaço na discussão cinematográfica

As fontes visuais se associam com a lembrança ao construir uma narrativa de um determinado tempo e espaço, independente de seu objetivo direto ou indireto de memória. Um filme histórico terá o caráter memorialístico mais diretamente presente em sua narração, cujo objetivo é fazer com que o público lembre passados históricos ou conheça versões até então ocultas desse passado, referente a um determinado espaço social. Porém filmes considerados “pastelões” ajudam os historiadores a compreender a mentalidade de um determinado segmento social, como por exemplo a série de filmes *American Pie*. Nestes filmes podemos perceber o “*american way of life*” contemporâneo, marcado pela ideologia capitalista dos filmes norte-americanos. Passando a imagem da liberdade alcançada na passagem do adolescente para o jovem, pesquisado por intelectuais que estudam a sexualidade na sociedade americana e o ensino sexual nas escolas².

No surgimento do cinema o público na França era de todas as classes, porém nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha restringiu-se aos trabalhadores. O cinema começou nas chamadas *penny arcades*, ou *penny gaffs* no caso da Grã-Bretanha, e nas casas de *vaudeville*³, secundariamente em relação as apresentações ao vivo. Isso ocorreu pois inicialmente o cinema surge misturado com o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais, comum da comunidade do

2 Recomendo a leitura do artigo RASMUSSEN, Mary Lou. *Secularism, religion and 'progressive' sex education*, Revista Sexualities, 13(6) 699–712, 2010; Ou , Ashcraft C (2003) Adolescent ambiguities in American pie: Popular culture as a resource for sex education. *Youth and Society* 35(1): 37–70.

3 O Grand Café, em Paris, recebeu em 28 de dezembro de 1895 a invenção dos irmãos Lumière. Esse lugar foi determinante para o desenvolvimento do cinema, ponto de encontro em que as pessoas bebiam, encontravam amigos, liam jornais, etc. Os *vaudevilles* foram a versão norte-americana desses cafés, uma espécie de teatro de variedades, forma de diversão da maior parte da classe média.

3

século XIX.

No século XIX as apresentações em público e as demais atividades culturais estavam ligadas a literatura, que irá influenciar no surgimento do cinema. Segundo Roger Chartier(2009) a história da leitura supõe uma liberdade do leitor em deslocar e subverter a informação presente no livro. Mas isso é limitado pelas capacidades, convenções e hábitos que circundam a prática da leitura. “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem”(CHARTIR, p. 77). Em relação ao cinema, em que sua linguagem é construída baseada na literatura, ao menos inicialmente, vemos que o tempo e o espaço em que o filme é produzido e recepcionado interfere diretamente. Seja esse espaço diferenciado dentro de um mesmo tempo, ou em uma temporalidade diferente. O mesmo filme pode ser compreendido de maneira diferente dependendo de cada segmento social, a experiência do sujeito que se assiste se transfere para a tela.

Os filmes africanos possuem especificidades espaciais e temporais que o diferem de Hollywood, Bolywood, entre outros. O seu cinema surge na década de 60 juntamente com a formação dos Estados independentes, uma situação espacial de estruturação de um programa político, de criação de um governo e eleição presidencial, de classes sociais, e principalmente da ideologia nacionalista e identitária. O tempo para a sociedade africana vai ser uma questão que transmite a crise, ou seja, inicialmente tem um caráter progressista, olha para o passado querendo mudar o futuro.

O cinema mundial surge inicialmente em 1895 com a projeção de filmes em praças públicas. Os primeiros 20 anos do cinema mundial foram marcados pelo desinteresse, devido a importância forte dos teatros, isso é superado quando conseguem criar a sua própria linguagem, se transformando em arte. Porém em África somente em 1960 que o cinema é instaurado, Ousmane Sembène percorria a África fazendo exposições publicas de seus filmes devido a falta de salas de cinema.

Para compreender melhor essa relação vejamos o exemplo do expressionismo alemão, da vanguarda dos anos 20. O cinema “expressionista” surge no contexto do pós- Primeira Guerra Mundial. Sua origem vem do movimento de arte moderno conhecido como Expressionismo. De

4

acordo com o historiador Roger Cardinal⁴ o signo expressionista resulta da experiência emocional do artista, sendo reconhecido como atemporal, ou seja, capaz de se identificar com qualquer temporalidade, cultura ou espaço.

O expressionismo surge no século XIX quando a cultura de massas, as tecnologias e a comunicação passam a superar a cultura erudita. A arte Europeia começava a lidar com influências do Extremo Oriente e da África. Além disso o clima do fim do século passava insegurança, afirma Hobsbawm⁵, tínhamos de um lado uma afirmação e orgulho dos nacionalismos europeus em relação aos seus impérios e influência global, e do outro manifestações políticas contra o capitalismo⁶. Na segunda metade do século XIX o modernismo alemão vai ganhando espaço, apoiado pela classe burguesa que defendia a liberdade individual frente aos cânones clássicos.

O movimento expressionista se fortifica no Império, primeira metade do século XX. Os jovens que iniciaram esse movimento participaram da 1ª Guerra Mundial, em que os sobreviventes voltam com uma carga emocional catastrófica. O expressionismo alemão era respeitado como uma evolução do potencial estético cinematográfico.

O termo “expressivo” vem da prática de remodelagem da matéria-prima impressa na celuloide, usando imagens do mundo real para elaborar um novo enunciado. Não querendo apenas criticar o *mundo real*, o expressionismo cria um mundo próprio.

O mais interessante para nós neste artigo é perceber que o expressionismo pré-guerra dialoga com as vanguardas internacionais na busca de uma nova linguagem expressiva. No pós-guerra passam a se preocupar com nacionalismo e se tornam politicamente engajados. Esse interesse é explicado historicamente, o que torna clara a relação direta entre o cinema (a arte em geral) e as modificações temporais e espaciais das realidades sócio-políticas e culturais. Chamado de “Apogeu do Nacionalismo” por Eric Hobsbawm (2011), o nacionalismo triunfa no final da Primeira Guerra Mundial, “resultado do colapso dos grandes impérios multinacionais da Europa central e oriental e a Revolução Russa, que fizeram os Aliados preferirem os argumentos wilsonianos aos bolcheviques” (Hobsbawm, 2011).

Existe evidências que já no século XIX os historiadores, ingleses e norte-americanos,

4 CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

5 HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios (1775- 1914)*. 8ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

6 Obras “decadentistas” de Charles Baudelaire e a filosofia irracional de Friedrich Nietzsche.

5

contestavam a história factual, porém coube aos franceses o reconhecimento da abertura na relação historiador e fonte, com a criação da Nova História, através da chamada *Ecole des Annales*. Abre-se um campo ainda incipiente entre a história e o cinema, como afirma Marcus Freire:

(...) partindo do princípio de que na sua essência a história é o conhecimento através de documentos, ampliou a noção de documento de forma que ela passasse a abranger tudo aquilo que é produzido por uma sociedade, ou faz parte de seu universo, e possa ser um possível veículo de penetração no passado. Assim, a arte, a culinária, o vestuário, a arquitetura... começaram a ser investigados não mais por aquilo que representavam isoladamente no contexto da sociedade que os engendrou, mas como resultados de uma complexa rede de elementos na qual estavam presentes os desejos, as crenças, os temores, a ideologia dessa mesma sociedade. (FREIRE, 2007, p.706)

O cinema passa a ser uma fonte muito útil nos estudos sociais. Se pensarmos em no capitalismo veremos que o filme é raramente apresentado como um produto único. Pode ser visto como múltiplo que incorpora na compra do ingresso uma camiseta, ou um boneco, entre outros artigos. Passa assim a ser um produto de grandes conglomerados, multinacionais, cuja preocupação está mais na dominação simbólica e controle do mercado, do que na construção de imagens mágicas. O controle tempo-espacial se dá pela formação de redes de poder vinculados as indústrias cinematográficas, afinal ninguém pode negar o poder atual de controle e de influencia nos costumes, roupas, idioma, da industria cinematográfica de Hollywood. Não podemos esquecer, como afirma Foucault(2010), que o poder produz realidade e formas de verdade em que o indivíduo é o eixo principal dessa representação, na medida em que é dele e de seu conhecimento que tal produção se inicia. Isso ocorre quanto mais a individualização acontece, quanto mais poder ele ganha nesses *rituais da verdade*.

A história do século XX da parte não ocidental do mundo é determinada pelas relações de poder com países que no século XIX se classificaram como *senhores da espécie humana*. De acordo com Hobsbawn(2011) a dinâmica do mundo vai se caracterizar pela influência ocidental não somente política e econômica, mas cultural. Tais *rituais de verdade*, por mais ideológicos que sejam, o seu poder de produção é tão real quanto seu simbolismo. As elites das sociedades não burguesas tentam imitar o progresso, a forma de poder e a cultura da riqueza, tanto na vertente capitalista quanto socialista.

O desejo de assistir a um filme popular está relacionado com toda uma rede de outros desejos – moda, novidade, posse de ícones ou signos altamente valorizados por outras pessoas do

6

mesmo grupo de interesses, condição social ou faixa etária. Por isso que os filmes populares merecem uma análise mais complexa por parte dos historiadores, mostrando a riqueza do cinema no estudo da mentalidade contemporânea.

A partir da classificação dos *sistemas de ações* do Milton Santos(1996) podemos compreender as relações de controle e poder no tempo e no espaço, em relação aos produtos culturais da sociedade. Se compreendermos que toda ação de um indivíduo esta subordinada a normas, chegamos à conclusão que cada ação esta relacionada a rotinas e a produção de uma ordem. Dessa forma as ações que tem o propósito de quebrar normas, tanto políticas quanto comportamentais, estariam inscritas como *revoluções*. Por isso que determinadas produções que vão contra a ordem vigente sofrem recessões, censuras, e são consideradas subversivas. Ousmane Sembène tinha seus filmes sempre censurados e editados por ordem do presidente do Senegal Lepold Senghor, pois criticava a forma que o país estava sendo governado e a aliança que fazia com a França. Para muitos cineastas africanos o apoio com a Europa não era bem visto, devido a recente independência que ainda deixava marcas fortes da escravidão e da assimilação cultural.

Para que o historiador possa perceber tais minucias em sua fonte, a análise requer uma manipulação da escala de observação. John Lewis Gaddis(2003) nos diz que as manipulações espaço-temporais são necessárias no exercício do ofício do historiador para alcançar a comprovação de suas teorias e métodos. Tal manipulação consistiria na liberdade de destacar determinadas situações e fatos históricos frente a outros, não ter uma cronologia restrita, reunir fatos sem uma necessária conexão espacial. Para Gaddis(2003) esse procedimento é a essência do trabalho do historiador, ou seja, a sua subjetividade ligada à capacidade de representação. O espaço, ou melhor, como denomina o autor, a paisagem histórica não esta apenas limitada ao espaço geográfico, sua paisagem é tanto o presente quanto o passado. Por isso a ligação entre tempo e espaço na história é complementar.

Dessa forma a narrativa não necessariamente precisa ser linear, tendo no cinema um interessante veículo de divulgação de fatos históricos ou como fonte histórica. O primeiro se aproxima do texto histórico tradicional, descrever, interpretar um fato ou evento histórico. Para Pierre Sorlin(1996) o tipo de história usada nesses filmes “é um mero pano de fundo servindo como base ou contraponto para uma tese política. A história não é mais que um prático instrumento para falar do tempo presente”(SORLIN, 1996). A historicidade é um sistema de representações em si

7

mesmo, ampliando o conceito de fato histórico anterior. Independente disso o filme remeteria ao momento sociohistorico em que suas imagens foram realizadas, seja ele divulgação de fatos ou a fonte em si mesmo.

A dificuldade de se classificar os filmes históricos ocorre quando filmes de outros gêneros mostram diversificadamente a voz que não costumam ser ouvidas nas grandes produções. Enquanto filmes históricos de Hollywood se atem aos grandes fatos da história oficial, dominante, cineastas como Glauber Rocha, Fassbinder, Sembene Ousmane, Jorge Sanjines, Tomás Gutierrez Aléa, entre outros, se voltam para o oprimido, silenciado. “Filmes dramáticos e documentários entregam o passado numa forma altamente desenvolvida, polida que serve mais para suprimir questões do que para colocá-las. Raramente esse tipo de filme nos empurra para além daquilo que já sabemos”, afirma Robert Rosenstone (1995, p. 9-11).

Assim a riqueza do cinema para o historiador é a sua ligação com o homem comum, sua abertura mais ampla para o mundo social, em que práticas não legítimas e mais espontâneas encontram-se representadas. O cinema se põe a filmar, como atores presentes na imagem, os próprios espectadores, como o exemplo do operários filmados na saída da fábrica.

Cinema Africano e a Identidade

O movimento pós-colonialista vai 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 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 e malentendidos.

Defendemos, de uma vez por todas, o seguinte princípio: uma sociedade é racista ou não o é. Enquanto não compreendermos essa evidência, deixaremos de lado muitos problemas. Dizer, por exemplo, que o norte da França é mais racista do que o sul, que o racismo é obra de subalternos, o que, por conseguinte, não compromete de modo algum a elite, que a França é o país menos racista do mundo, é do feitio de homens incapazes de pensar corretamente. (FANON, 2007, p.85)

Dessa forma que Fanon nos leva a refletir sobre a questão do “racismo as avessas”, ou seja,

8

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, 2007, p.86).

Bakhtin(2003) 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*. O discurso cinematográfico africano nasce desse diálogo entre a herança cultural, política, ideológica e principalmente simbólica da colonização e do neo-colonialismo com a voz do próprio africano, suas raízes culturais, seus valores, suas escolhas do que deve se manter enquanto identidade negro-africana.

Nessa construção da identidade o discurso é a arma fundamental. 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.

A produção pós-colonial está diretamente relacionada as demandas sociais e os contextos políticos que envolveram sua produção narrativa. Segundo A. Adu Boahen(2010) a luta pela soberania política na África ocorreu em 4 etapas. Antes da 2 Guerra Mundial ocorreu a agitação das elites por mais autonomia, depois veio a participação das massas na luta contra os regimes totalitários. Depois da 2 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. 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

contradiscorso colonial buscaria reinventar um novo sujeito, restaurar a sua humanidade perdida na experiência colonial.

Essa luta pela afirmação africana contra as redes de poder implementadas pela colonização europeia, 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.

O desenvolvimento das relações favoreceu o progresso das religiões universalistas, em detrimento dos cultos locais; o islã, menos comprometido que as confissões cristãs em relação ao regime colonial, viria a beneficiarse de forma preferencial deste contexto. Se as velhas confrarias muçulmanas senegalesas, por muito tempo suspeitas, haviam sido integradas pela ordem colonial, quanto as novas confrarias, estas deveriam enfrentar novamente a desconfiança. Tal foi o caso, no Sudão francês (Mali), do hamalismo, em si apolítico mas, levado pela perseguição a aproximarse do movimento anticolonialista (neste caso o RDA). A igreja católica, a mais implicada, ao menos nas possessões francesas, com o sistema colonial, permaneceu ate o inicio dos anos 1950 ligada aos elementos mais fortemente colonialistas. Ela denunciou o RDA como agente do “comunismo ateu”, contudo, e interessante notar que os dirigentes do RDA eram, muito frequentemente, muçulmanos ou católicos praticantes.(BOAHEN, 2010, p.218)

De acordo com Paul Gilroy 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 2 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).

O caráter dialógico e de alteridade na obra de Bakhtin(2003) ajuda a se pensar a relação entre eu o outro na formação da identidade africana, na medida em que a alteridade, na sua concepção, não se limita à consciência da existência do outro, nem tampouco se reduz ao diferente, mas comporta também o estranhamento e o pertencimento. São essas questões que nos faz pensar

10

que existe uma tensão tênue entre o que se é(eu) e o que se parece ser.

A importância da análise dos filmes como fontes históricas⁷ não está somente na discussão do que é utilizado, mas também como é utilizado. Turner nos fala que as imagens⁸, assim como as palavras, carregam conotações. A representação visual está carregada de carga cultural, pois possui uma linguagem com códigos e convenções para que a mensagem seja entendida pelo espectador. Por isso o ângulo usado pela câmera, a iluminação, os efeitos visuais, possuem um significado social.

O início da produção cinematográfica africana nos países colonizados pela França sofreu sérias censuras, a ponto de um grupo formado pelos primeiros alunos africanos do IDHEC ter que dirigir o seu filme *África sobre o Sena(1957)*, em Paris, sendo esse considerado o primeiro filme verdadeiramente africano. O filme *Borom Sarret(1962)* de Ousmane Sembène foi um avanço para o cinema africano, pois é a primeira vez que o cinema é mostrado por quem entende e partilha das diversidades culturais ali presentes. “O cinema, como os mitos fundadores, representa um povo e, numa fase mais avançada de organização social, define uma modalidade particular de figuração e advento da nação”, nos afirma Mahomed Bamba, que dissertando sobre essa afirmação nos mostra que as sociedades capitalistas projetam o cinema como maior contador de suas histórias, pois ele se desenvolve e reflete o desenvolvimento das nações. Temos ainda que levar em conta que é difícil falarmos de nações na África, pois após a sua descolonização e as independências não surgiu efetivamente uma consciência nacional, mas muitas vezes reivindicações ligadas a movimentos étnico-tribais. Porém podemos levar em conta que a África está em um processo de **construção** de uma consciência nacional, onde os filmes participam desse processo pois ajuda a nação a se projetar no tempo e no espaço, como afirma Frodon:

Existe(...) uma solidariedade entre a história das nações e a do cinema. Mas esta solidariedade não é somente histórica, ela é ontológica. Existe uma comunidade de natureza entre a nação e o cinema: nação e cinema existem, e só podem existir pelo mecanismo da projeção. (FRODON, 1998, p.7)

Essa projeção pode ser manipulada pela produção de imagens e ideais de governantes das

7 Desde as filmagens realizadas por Louis e Auguste Lumière em 1895 que o cinema vem se relacionando com a história. Nesse mesmo ano na Exposição Etnográfica da África Ocidental, Felix Régault apresenta o primeiro documentário da história do cinema.

8 A imagem cinematográfica é bem discutida, principalmente por Deleuze, onde afirma que existe a imagem-movimento que seria segundo a lógica sensorio-motor e a imagem-tempo que romperia com o surgimento de situações óticas e sonoras puras.

11

“não-nações africanas”, termo usado por Mahomed Bamba. Como nos filmes franceses/africanos citados acima encontramos como fundamentação acabar com a ideia da dominação colonial da França naquele novo país que surge. Assim nesses governos o desenvolvimento da indústria cinematográfica esta em primeiro plano, como no exemplo dado por Bamba, onde na Burkina Faso é criado em 1961 um setor dedicado exclusivamente ao cinema dentro do Ministério da Comunicação. Vemos o surgimento no cinema de uma fase mais didática, que foi limitado pelo surgimento das TV nacionais que passaram a adaptar de forma melhor essa ideia de projeção e de auto-retrato.

Diferentemente do mundo ocidental, onde o cinema não esta tão ligado a literatura e as lendas, na África é através da tradição oral que se tem a matéria-prima da indústria cinematográfica. Com isso o movimento pan-africanista utiliza essa ferramenta para buscar união cultural do continente africano, porém vai além da busca pelo passado, trazendo para o cinema fatos sócio-políticos atuais, porque simbolicamente a realidade de uma país não vale apenas para ele, mas para todos do continente.

Sobre a importância da memória, ou seja, dessa história oral que ajuda a formular a base do cinema africano, Maurice Halbwachs(2004), nos anos 20-30, diz que ela deve ser entendida como um fenômeno social onde os elementos que a constituem são vividos pelo grupo ao qual as pessoas se sentem pertencentes. Dissertando sobre isso Michael Pollak(1992) nos diz que por meio da socialização política ocorre uma identificação com o passado, que ele diz poder ser praticamente uma memória herdada. Essa memória coletiva que faz surgir um caráter de nacionalidade, porque é por ela que um determinado grupo se considera próximo e ao mesmo tempo nega o outro. Essa formação social está inserida na identidade cultural que integra esse coletivo, sendo ela flexível e mutável.

Sobre a influência cultural no cinema africano Ferid Boughedir(2007) diz que esse cinema vem refletindo as “intensas mudanças culturais e sociais como consequência das reviravoltas políticas”, exemplificando temos filmes históricos como Ceddo de Ousmane Sembène ,1976 do Senegal e Sejnane de Abdelatif Bem Ammar da Tunísia.1974. Boughedir lista uma série de conflitos que costumam estar presentes nas reflexões feitas pelos filmes africanos, que são eles entre a aldeia e a cidade; a mulher ligada a características ocidentais e aquela que respeita as suas tradições; a medicina moderna contrapondo com a tradicional e a questão da arte como identidade

12

cultural ou como objeto de consumo.

Análise do curta-metragem Borom Sarret

Primeira cinematografia de Ousmane Sembène considerado o primeiro filme de um Africano negro para um público pagante. Esse filme representa uma sociedade que ficou perdida entre o tradicional e o pós-colonial. Com duração de menos de 30 minutos, narra a história de um carroceiro que vive em Dakar, mostrando a sua pobreza e seu modo de vida na miséria. Contrário ao sentimento de otimismo que surge no pós-independência, Sembène mostra que mesmo livre do domínio direto Francês, continuavam dependentes de sua ajuda.

O filme inicia com a tela preta preenchida pelo som de uma reza tribal e mística, que logo em seguida é substituída pela imagem de uma avenida movimentada com carros e pessoas caminhando pelas ruas, como uma contraposição entre o tradicional e o moderno. A escuridão posteriormente revela um alto contraste, 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.



Ilustração 1: cena do filme, onde o homem aparece rezando.

Nesse curta-metragem Ousmane Sembène mostra a vida de um Borom Sarret (um derivado do termo francês *bonhomme charret*, uma espécie de carroça de aluguel), que circunda os bairros nativos de Dakar, muitas vezes levando passageiros igualmente pobres que pagam com promessas ou apertos de mãos.

13



Ilustração 2: Bairros dos nativos que circundam Dakar, capital do Senegal. Nessa bairro mora o Borom Sarret e os demais nativos, na miséria retrata por Ousmane Sembène

O filme se passa como uma narração de história, lembrando os *griots* africanos, possuindo poucos diálogos diretos. 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. Em Sembène percebemos uma preocupação com a exatidão.



Ilustração 3: Cena do filme mostrando os bairros nativos, importante ressaltar as vestimentas. O vestuário é um importante signo visual na linguagem cinematográfica.

Um dos fatos mais carregados de simbologia no filme é quando o carroceiro leva um casal ao hospital para que a mulher possa realizar o parto. No caminho a mulher ao invés de repousar sua cabeça no ombro de seu marido, ela o faz no carroceiro, deixando-o indignado. Com isso Sembène faz uma crítica sutil as mulheres “modernas”, representada na seguinte fala do homem da carroça:

“E essa mulher, que tem sempre a sua cabeça sobre o meu ombro? Por que não apoia a sua cabeça em outro lugar? Sobro o ombro de seu marido.

Mulheres modernas, nunca vamos entender elas”



Ilustração 4: Cena em que Sembène retrata a diferenciação entre a mulher tradicional, que aparece no início do filme fazendo os trabalhos domésticos e abençoando o dia de seu marido, e a mulher moderna caracterizada como ocidentalizada, corruptível.

Outra fala importante do filme se relaciona com as busca pela tradição e pelas raízes culturais e ancestrais como ponto fundamental da construção da identidade desse novo homem negro que surge no Senegal independente. Apesar do país renegá-lo a escravidão, ele não se vê dessa forma devido aos seus ancestrais.

“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”.

Outro conflito evidente em seu curta-metragem é a oposição entre a nova classe que surge, com suas casas bonitas, com carros, ruas asfaltadas, em oposição aos bairros com ruas cobertas de areia, casas pobres e pessoas famintas. O cenário tem muita importância no cinema, pois o realismo da cena pede um realismo do quadro e da ambientação, afirma Marcel Martin(2007). O cenário vai compreender tanto as paisagens naturais quanto as montadas pelos homens. Para Sembène o cenário não tem outra implicação além de sua própria materialidade, não significa senão aquilo que é.



Por fim é importante falar das transições presentes no filme, e de acordo com os créditos iniciais do filme, seu uso da mise-en-scène. Essa palavra, de grosso modo, vem do termo do francês, utilizado no teatro, *mettre-en-scène*, que significa “montar a ação no palco” e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, os cenários, o figurino, entre outros. A tendência do diretor, que podemos perceber em Sembène, é minimizar o papel da montagem, dando mais importância aos acontecimentos dentro de cada plano. A ideia é equilibrar, dentro do mesmo plano, as relações da câmera no espaço, o projeto por trás da imagem, o conteúdo dramático e a sonoplastia.

A cena que gostaria de terminar essa análise corresponde a analogia entre a Europa e sua exploração. Fica exposta a visão crítica na cena em que o carroceiro é enganado por um homem vestido de terno e gravata que pede para levá-lo até o bairro da classe média, chamado Plateau. Porém ao chegar ele é impedido de entrar com sua carroça, e o passageiro o abandona e não paga pelo transporte. Ao reivindicar o pagamento é reprimido pelos policiais do local.

Fica claro no curta a analogia do homem de terno com o europeu francês e o bairro com a Europa, lugar em

que emanava apenas a exploração do trabalho Negro. A fala do personagem ao final do curta-metragem nos mostra todo o sentimento presente durante narrativa.

“Isso é uma prisão.

Essa é a vida Moderna. Essa é a vida nesse país”.



Ilustração 6: Cena retrata a metáfora feita pelo Sembène entre a Europa figurada pelo bairro rico, pelo policial opressor e pelo passageiro que sai sem pagar, ou seja, sem palavra, oprimindo o negro, em que seu orgulho, representado pela medalha, é pisada pelo policial.

Referências Bibliográficas

- BAMBA, Mahomed. Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista. Disponível em: <<http://malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc>>
- BAKHTIN, M. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes: 2003.
- BOAHEN, A. Adu. A África ocidental. IN: A África desde 1935. História geral da África, VIII: editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. – Brasília : UNESCO, 2010.
- BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução, IN: Cinema no Mundo: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007
- CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo, UNESP, 2009.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FANON, Frantz. Los Condenados de La Tierra. Coletivo Editorial “Ultimo Recurso”, Rosario – Santa Fe – Argentina, 2007.
- FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 13-28, dez. 2007
- FOUCAULT, Michael. Vigiar e Punir. Petrópolis, RJ – Vozes, 2010

18

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. São Paulo, Graal, 2012

FRODON, Jean-Michel. *La Projection Nationale: Cinéma et Nation*. Paris: Editora Odile Jacob, 1998.

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado*. Editora Campus, 2003.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1987

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios (1775- 1914)*. 8ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo: Desde 1780*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

POLLAK, Michael. *MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past*. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. Editora HUCITEC, 1996.

SORLIN, Pierre. *Cines Europeus, Sociedades Europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.

THOMAS, Nicholas. *Cultura e Poder: Teorias do Discurso Colonial*. In: *Deslocalizar a Europa: antropolofuia, arte, literatura e história na póscolonialidade/ org. Manuela Ribeiro Sanches*. - Lisboa : Cotovia, 2005