

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
CURSO DE JORNALISMO

PEDRO HENRIQUE GOMES DE JESUS

PELOS TRILHOS TORTOS DO TREM: A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO NOS FILMES *LA NOIRE DE...* E *SOLEI Ô*

Porto Alegre

2020

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
CURSO DE JORNALISMO

PEDRO HENRIQUE GOMES DE JESUS

PELOS TRILHOS TORTOS DO TREM: A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO
NOS FILMES *LA NOIRE DE...* E *SOLEI Ô*

Orientadora

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2020

PEDRO HENRIQUE GOMES DE JESUS

**PELOS TRILHOS TORTOS DO TREM: A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO
NOS FILMES *LA NOIRE DE...* E *SOLEI Ô***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Jornalismo pela Escola de
Comunicação, Artes e Design da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
Área de Concentração: Jornalismo

Orientadora

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2020

PEDRO HENRIQUE GOMES DE JESUS

**PELOS TRILHOS TORTOS DO TREM: A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO
NOS FILMES *LA NOIRE DE...* E *SOLEI Ô***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Jornalismo pela Escola de
Comunicação, Artes e Design da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
Área de Concentração: Jornalismo

Aprovado em: ____ de ____ de ____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS)

Profa. Dra. Helena Maria Antonine Stigger (PUCRS)

Profa. Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva (PUCRS)

Porto Alegre

2020

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e a meu pai, pelo apoio ao longo de toda jornada.

À Cristiane Freitas Gutfreind, minha orientadora, pelos conselhos, críticas, sugestões e atenção durante o percurso de escrita deste trabalho.

Cinema é magia a serviço dos sonhos.

Djibril Diop Mambety, 1998

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir de dois filmes pioneiros dos cinemas africanos, *La Noire de...* (Senegal, 1966), de Ousmane Sembène, e *Solei Ô* (Mauritânia, 1967), de Med Hondo, como a experiência da imigração é representada na trajetória dos personagens dessas obras. Partindo de algumas cenas e sequências, este estudo visa identificar e analisar (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2012) os elementos explícitos e implícitos que dão forma aos discursos de seus personagens-narradores: o percurso esperançoso que marca a vida de milhares de africanos e africanas após as independências em busca de viver as promessas da francofonia, cultura supostamente aberta e receptiva aos “irmãos e irmãs” de África. Nesta pesquisa analisamos como os personagens desses filmes experienciam a imigração na França e como os filmes, em um contexto mais amplo, tratam a relação dos povos africanos com seus antigos colonizadores (BARNES, 2003). Para os personagens de ambos os filmes, no entanto, essas experiências revelam que as relações estabelecidas manifestam outras formas de sujeição e reinvenção do colonialismo contra as quais é preciso reagir (BAMBA, 2011).

Palavras-chave: cinemas africanos; imigração; neocolonialismo; representação cultural.

ABSTRACT

This work aims to analyze, based on two pioneering films from the African cinema *La Noire de...* (Senegal, 1966), directed by Ousmane Sembène, and *Solei Ô* (Mauritania, 1967), directed by Med Hondo, as the immigration experience it is represented in the trajectory of the characters of these works. Based on some scenes and sequences, this study aims to identify and analyze (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012) the explicit and implicit elements that shape the speeches of its narrating characters: the hopeful journey that marks the lives of thousands of Africans after independence in search of living the promises of francophony, a culture supposedly open and receptive to African “brothers and sisters”. In this research we will analyze how the characters in these films experience immigration and how the films, in a broader context, treat the relationship of African peoples with their former colonizers (BARNES, 2003). For the characters in both films, however, these experiences reveal that the relationships established manifest other forms of subjection and reinvention of colonialism against which they end up having to react (BAMBA, 2011).

Key-words: african cinema; immigration; neocolonialism; cultural representation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A OCUPAÇÃO COLONIAL: ANTECEDENTES HISTÓRICOS	11
3 EXPEDIÇÕES E AVENTURAS: LAPIDAÇÃO DA IMAGEM COLONIAL.....	17
3.1 O FILME ETNOGRÁFICO EM ÁFRICA	20
4 A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO.....	28
4.1 A VIRADA REPRESENTACIONAL	29
4.2 SOBRE OUSMANE SEMBÈNE.....	32
4.3 HÁ ALGO FORA DO LUGAR: ANÁLISE DE LA NOIRE DE.....	33
4.4 SOBRE MED HONDO.....	39
4.5 “ME DIGA DE ONDE EU VIM”: ANÁLISE DE <i>SOLEI Ô</i>	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
FILMES CITADOS	54

1 INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade do século XX, as formas representacionais sobre a África e os africanos consolidaram um imaginário que sub-representava o continente e seus habitantes, suas histórias e subjetividades, suas demandas e seus anseios. A construção dessas imagens, conscientemente ideológicas, popularizou representações das culturas africanas como manifestações primitivas, folclóricas, atrasadas, irracionais, brutas. O olhar eurocêntrico, que é tanto conquistador (político-econômico-militar) quanto explorador (científico-cultural) é objetivo: das primeiras pesquisas etnográficas conduzidas pelas chamadas “missões civilizatórias” aos filmes que lograram erigir a boa imagem dos exércitos coloniais, passando pelos filmes de aventura de Tarzan, as sociedades africanas eram representadas pelos filtros do exotismo. Para esse imaginário, as instituições sociais, a cultura, a política e as religiões africanas não são mais do que marcas de um mundo que é símbolo de atraso e misticismo, cuja medicação civilizatória e ordenadora seria então o racionalismo, o universalismo e o humanismo ocidental.

No Brasil, as pesquisas acadêmicas sobre os cinemas dos países africanos são relativamente recentes, datando do início dos anos 2000 com os escritos mais sistemáticos e estruturados do professor Mahomed Bamba (1966-2015) na Universidade Federal da Bahia (UFBA). De lá para cá, o interesse acadêmico e crítico em torno das cinematografias africanas vem crescendo e gerando várias frentes de estudos que investigam questões as mais diversas, tais como a recepção dos filmes africanos no Brasil no âmbito dos estudos culturais, o colonialismo, as diásporas, o racismo, as identidades nacionais, as estratégias estéticas e discursivas adotadas pelos filmes, o neocolonialismo e a vida daqueles que imigram ou buscam exílio fora do continente africano, entre outras abordagens. Nesta pesquisa, é este último tópico, isto é, o percurso das personagens de *La Noire de...* e *Solei Ô* e suas experiências como imigrantes na França que compõem o objetivo de nossa análise.

No percurso descrito nos capítulos iniciais deste trabalho, buscaremos evidenciar os principais elementos constituintes da hegemonia das representações cinematográficas sobre o continente africano e seus habitantes nativos durante o período colonial. De forma sucinta, a partir de alguns elementos históricos, mapearemos o contexto político que tornou possível a emergência da atividade cinematográfica em algumas das nações recém-independentes, a saber, o Senegal e a Mauritânia, ambas ex-colônias francesas.

O objeto da pesquisa consiste analisar um dos temas mais presentes nos filmes realizados nos anos que sucederam as independências nesses países, isto é, as experiências da vida no estrangeiro, a imigração de africanos e africanas para as antigas metrópoles coloniais após as independências. Para isso, nos deteremos à análise fílmica de duas obras pioneiras dos cinemas africanos, *La Noire de...* (Senegal, 1966), de Ousmane Sembène, e *Solei Ô* (Mauritânia, 1967), de Med Hondo.

Compreender as potencialidades narrativas concentradas nestes filmes não esgota, evidentemente, todos os discursos e representações dos cinemas africanos. Essa constatação é, em parte, justamente o que motivou esta pesquisa, a saber, a possibilidade de mapear, nos próprios filmes, as estratégias visuais, narrativas e os temas que animaram os cineastas do primeiro período pós-independência. O nascimento dos cinemas africanos, como veremos, não é senão resultado dos processos de independência política levados a cabo em boa parte do continente a partir dos anos 1960. É neste momento de formulação das primeiras imagens feitas por africanos e para africanos que iremos nos deter ao longo desta pesquisa, com foco nas experiências dos personagens-imigrantes e suas trajetórias no estrangeiro.

Para a realização do estudo, nos parece evidente que adotar a análise fílmica como suporte metodológico será o melhor caminho para seguirmos. A análise fílmica, amparada nos pressupostos teórico-metodológicos propostos por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (2012) propõe uma leitura crítica diante da composição de um filme, isto é, de seus elementos narrativos, visuais e discursivos. Nossa análise pretende identificar esses elementos para mostrar como, no conjunto, a temática da imigração mobilizou os interesses dos cineastas africanos da primeira geração.

A análise fílmica também nos ajudará a compreender os pressupostos e estratégias narrativas e estilísticas que Sembène e Hondo utilizaram em seus filmes. Mas entendemos que nossa análise precisará prescindir de autonomia intelectual e imaginativa, além de um poder de contextualização a partir daquilo que as imagens nos mostram, para identificar e analisar rigorosamente os filmes.

O percurso que nos permitirá dar conta do estudo começa com o capítulo intitulado “A ocupação colonial: antecedentes históricos”, onde faremos uma síntese de alguns acontecimentos que ajudarão a entendermos o contexto de formação das representações visuais e discursivas de África e dos povos africanos. Contexto esse que é múltiplo e, embora tenha muitas particularidades, também possui pontos que os aproximam.

Para olharmos na direção de um cinema que se pretende distinto, radical, precisamos saber ao que esse cinema está reagindo, se opondo ou se diferenciando para poder afirmar sua autonomia. Por isso, em um segundo momento, no terceiro capítulo, que chamamos de “Expedições e aventuras: A Imagem Colonial”, iremos descrever e analisar brevemente que imagens eram essas que constituíram o imaginário colonialista e o momento em que elas passam a ser mais fortemente questionadas, inclusive por cineastas europeus.

No capítulo seguinte, “A experiência da imigração”, analisaremos os filmes propriamente ditos, *La Noire de...*, de Ousmane Sembène, e *Solei Ô*, de Med Hondo. Neste capítulo, já nos colocaremos diante das questões em vigência quando do nascimento dos cinemas africanos nos 1960. Neste capítulo iremos analisar o contexto geral que tornou possível a feitura de filmes africanos feito por africanos e para africanos, na África e na diáspora, e de que forma, nos filmes analisados, a experiência da imigração é representada através de suas imagens.

2 A OCUPAÇÃO COLONIAL: ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Não é exagerado dizer que o senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) e o mauritano Med Hondo (1936-2019) ajudaram a fundar os cinemas africanos. Lançados com um intervalo de uns anos, entre 1966 e 1967, *La Noire de...*, de Sembène, e *Solei Ô*, de Hondo, foram filmes pioneiros do Senegal e da Mauritânia independentes. Mas a existência de filmes como esses, denominados genericamente como “africanos”, demorou a se tornar viável. A emergência de suas imagens exigiu (e exige) uma luta política e estética que envolveu um sistema complexo, cuja história ainda está sendo escrita.

Costuma-se atribuir o nascimento dos cinemas africanos aos anos 1960, quando a maioria das antigas colônias da África ocidental subsaariana se tornaram independentes da França e do Reino Unido (as independências das antigas colônias portuguesas aconteceriam nos anos 1970). Esse nascimento não incorpora cinematografias já relativamente consolidadas nesse período, como as do Egito, independente desde 1922, e da África do Sul, país cuja atividade cinematográfica comporta várias fases entre pujança (1910-1922) e regressão (1950-1954; 1976-1990) em sua cadeia produtiva desde pelo menos os anos 1910 (SHEPPERSON e TOMASELLI, 2007). A emergência dos cinemas africanos, refere-se, então, ao cinema da África negra subsaariana.

As dinâmicas de produção de filmes dos países africanos independentes estiveram profundamente relacionadas, primeiro com a articulação colonial, depois com os processos de emancipação política que se seguiram durante a segunda metade do século XX em várias regiões do continente africano – e cujas condições de financiamento e produção ainda dependem da participação dos antigos colonizadores. Mapear esses territórios, seus conflitos, suas contradições e complexidades, mesmo que de maneira breve e contextual, não constitui mero pano de fundo histórico. Além disso, não podemos dissociar a carne do corpo: a crítica à colonialidade será recorrente em muitos filmes africanos de autoria dos cineastas da primeira geração e mesmo em alguns filmes etnográficos, ainda nos anos 1950, que já refletem os ideais nacionalistas e anticolonialistas que marcaram os processos de independência política.

Mais ainda, são os ecos desses fantasmas do passado (e dos *zombies* do presente) que consomem as imagens dos filmes analisados, bem como de muitas outras, gerações à frente. Afinal, foi também na esfera das consciências que a violência colonial exerceu a sua dominação. Dominação que, em última instância, golpeou psicologicamente o ser colonizado

(THIONG'O, 2007), e cujo componente racial se configurou como elemento indissociável e fundamental de seu poder. Como Sembène e Hondo em *La Noire de...* e *Solei Ô*, a tarefa a qual muitos cineastas africanos irão dedicar seus filmes é precisamente a restituição, aos seres colonizados, da condição de narradores de suas histórias, experiências e modos de ver e viver o mundo, condição que as independências estiveram longe de conseguir resolver por decreto, permanecendo, na obra desses e de outros cineastas, como objetos de escrutínio, crítica e sátira política. Os filmes analisados neste trabalho refletem, cada um ao seu modo e na forma de luta política, contradições e insuficiências. Eles expressam a necessidade de repensar essa promessa de futuro que a francofonia injetou nos corpos e nas mentalidades que ela colonizou. Como diz Thiong'o (2007), após a independência, era preciso agir para descolonizar as mentes. De forma que, para além dos interesses econômicos, políticos e das estratégias de conquista e pilhagem que a expansão europeia moveu sobre a África, não é possível pensar o colonialismo sem a fundamentação racista erigida pelo espírito euro-americano¹ com base na categoria de “raça”, construída a largos passos. Para Mbembe (2018, p. 116),

[...] para que se tornasse um hábito, a lógica das raças precisava ser agregada à lógica do lucro, à política da força e ao instinto de corrupção – definição exata da prática colonial. O exemplo da França mostra, desse ponto de vista, o peso da raça na formação da consciência de império e o imenso trabalho que foi necessário empregar para que o significante racial – inseparável de qualquer esquema colonial – penetrasse o âmago das tenras fibras da cultura francesa.

O racismo científico, como projeto de dominação (inclusive e principalmente das formas de consciência), é então “um dos produtos intelectuais mais duráveis da modernidade” (GILROY, 2019, p. 106). O cinema, é claro, incorporou essas questões aos filmes, escrevendo em suas imagens novas propostas de leitura para uma história que, antes das independências, parecia estar sendo mal contada nas imagens criadas e difundidas pelo modo de representação colonial europeu e estadunidense. Para entendermos a mudança ocorrida no âmbito da representação cinematográfica quando das independências políticas e da emergência dos cinemas africanos na virada dos anos 1950 para os 1960, vale apontar, mesmo que de forma sintética, alguns acontecimentos determinantes para que a colonialidade engendrasse sua influência no cinema. Esse breve panorama histórico tem apenas a pretensão de situar a

¹ Nesse trabalho, para fins de concisão, quando falamos “euroamericano” estamos nos referindo à hegemonia e ao legado cultural, nos meios de comunicação, tanto dos Estados Unidos quanto das maiores cinematografias europeias, tais como as da França, da Alemanha, da Itália, da Espanha e de Portugal.

pesquisa no espaço e no tempo e de apontar alguns acontecimentos que marcaram o período colonial. Grosso modo, adotaremos nas páginas deste capítulo a periodização de Macedo (2013), cujo recorte temporal do colonialismo europeu no continente africano é estruturado em três fases.

Na primeira, que se desdobra entre 1880 e 1914, ocorre um profundo avanço das nações europeias sobre o continente africano e a intensificação e instauração do sistema colonial que atingiria todo o continente. Vale destacar que, até 1880, as populações autóctones eram senhoras e senhores de suas terras, apesar de longos séculos com a presença europeia em solo africano, do tráfico atlântico e do contato comercial com estrangeiros de toda parte. Mas é nesse momento, na virada do século XIX para o XX, com a necessidade de criação de novos espaços de comércio e expansão territorial que o ímpeto colonial avança, conquista e toma forma. Até a Primeira Guerra Mundial (1914) as garras do colonialismo estariam plenamente cravadas em praticamente todas as regiões de África.

Um dos acontecimentos fundamentais para que a ocupação se consumasse se deu a partir da Conferência de Berlim, que foi uma série de encontros internacionais organizados pelas principais potências europeias em Berlim, na Alemanha, entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885. As conferências tinham como objetivo a consolidação de regras, acordos e limites criados para facilitar o comércio transatlântico e proceder com a divisão do continente em territórios dominados pelos países europeus participantes. A “partilha da África”, como é chamada, resultou na fragmentação do continente africano em dezenas de territórios, mais ou menos como os conhecemos hoje.

É importante destacar, antes de qualquer pretensão analítica sobre a dimensão e o impacto do colonialismo, que a “relação colonial de dominação não foi simples nem unilateral” (MBEMBE, 2019, p. 93), tampouco contou com a passividade dos povos africanos. A presença europeia no continente sempre encontrou respostas e reações na forma de resistências, intercâmbios, alianças com as elites locais em nome de estratégias as mais variadas, apropriação aos contextos africanos dos conteúdos culturais trazidos pelos europeus (tecnologia, religião, estratégias comerciais) em suma, um complexo tronco de relações que não pode ser ignorado ou tratado de maneira essencialista. Para Macedo (2013), as lideranças africanas tiveram papéis cruciais nessas relações, isto é, o alcance da dominação não foi determinado simplesmente pela vontade dos invasores, mas também dependeu das condições de negociação e resistência das lideranças locais diante da ameaça estrangeira.

Se as ocupações não ocorreram de modo unilateral, como já mencionamos, também não se realizaram de forma uniforme nem mesmo no interior de cada um dos territórios ocupados, como é o caso daqueles que estiveram sob domínio britânico, cuja orientação foi afetada por diversas ênfases e recuos em suas estruturas ao longo do tempo. O modelo administrativo colonial francês, mais centralizado, por meio de suas federações da África Ocidental Francesa e da África Equatorial Francesa, ocupou o espaço que hoje corresponde a diversos países africanos independentes, como a Guiné, que se desgarrou da França em 1958. Em 1960, Senegal, Mauritânia, Sudão Francês (atual Mali), Níger, Alto Volta (Burkina Faso), Costa do Marfim, Daomé (Benin), Chade, Gabão, República do Congo e República Centro-Africana declararam independência da França.

Na segunda fase, situada entre as duas guerras mundiais (1914-1945), estradas, ferrovias e telefonia constituem algumas das bases das administrações coloniais. No entanto, com a conquista e o estabelecimento do “sistema” no período anterior, a destruição em muitas regiões do continente causada pelas duas grandes guerras devastou muitas das estruturas existentes no continente, tanto aquelas anteriores ao período colonial, quanto as implementadas pelos colonizadores. Os impactos sociais (culturais, políticos, religiosos) para os africanos, muitos arrancados à força para os campos de batalha, foram devastadores. Nunca é demais lembrar, por óbvio, que desde o início os africanos se opuseram ao sistema colonial, mas é neste período, durante e entre as guerras, que manifestações nacionalistas e anticolonialistas obtiveram notáveis avanços, tendo, em diversas regiões do continente, potencializado “o desenvolvimento de uma atitude mais crítica da elite culta em relação ao poder colonial” (CROWDER, 2010, p. 344).

Nesse sentido, a década seguinte experimentaria a intensificação desses movimentos, que, perfazendo a terceira fase da periodização de Macedo (2013), corresponde ao recorte temporal que vai do final da Segunda Guerra Mundial ao início dos anos 1960. Tanto no cenário político interno francês, quanto nos territórios ocupados e junto aos povos africanos da diáspora, nesse momento verificou-se justamente maior aderência do grito anticolonial, que passou a ser disseminado e disputado em espaços cada vez mais amplos. É o contexto do fortalecimento dos ideais pan-africanistas, de união dos povos africanos, da Negritude. Diversas lideranças africanas, em África (líderes comunitários, políticos, artistas) e na diáspora (escritores, poetas, intelectuais, estudantes), tiveram papéis decisivos na sustentação e na defesa de ideais emancipatórios, anticoloniais e antirracistas. Com esse pano de fundo, é

sem paradoxos, como escreve Mazrui (2010, p. 8), que a Europa pode ser considerada a “mãe ilegítima da consciência” dos africanos.

[...] uma das grandes ironias da história da África moderna reside no fato de o colonialismo europeu ter tido como efeito lembrar aos africanos que eles eram africanos. O maior serviço que a Europa prestou aos povos da África não foi trazer-lhes a civilização ocidental, atualmente encurralada, nem mesmo o cristianismo, hoje na defensiva. A contribuição suprema feita pela Europa diz respeito à identidade africana, dom concedido sem amenidades nem intenção, o que não a torna menos real. E isso é particularmente verdadeiro no século XX.

É nesse contexto, na esfera da política, dentro e fora do continente, que ganharam notoriedade as figuras e as ideias de Kwame Nkrumah (Gana), Amílcar Cabral (Guiné Bissau), Patrice Lumumba (Congo), Leopold Sédar Senghor (Senegal), Thomas Sankara (Burkina Faso), Franz Fanon (Martinica), Aimé Césaire (Antilhas), W. E. B. Du Bois (Estados Unidos), entre tantos outros. Na metrópole francesa, enfraquecida após o final da Segunda Guerra, setores da esquerda, em especial o Partido Comunista Francês, pediam o fim das colônias. Os ideais da Negritude (movimento criado por Césaire e Senghor) e do Pan-africanismo (que encontra no norte-americano Dubois um de seus expoentes) ganham espaço nas comunidades negras da diáspora.

A independência de Gana, em 1958, e a guerra de libertação da Argélia (1954-1962), marcaram e influenciaram as independências de todas as antigas colônias sob administração da França. Na relação com a maioria delas, o império atuou para manter sua esfera de influência (e para garantir a permanência das chamadas políticas de *assimilação*) ao negociar com alguns países e suas lideranças locais (elites políticas e econômicas) as instâncias do poder. Em meio a Guerra Fria, também a URSS e os Estados Unidos, cada um por seus motivos, se opuseram ao colonialismo. Além de suas próprias estratégias político-econômicas no curso de determinações e disputas globais, era então cada vez mais difícil, para a metrópole, sustentar o sistema colonial.

No âmbito do audiovisual, além da autodeterminação política formal, para descolonizar as mentes era fundamental a constituição de um circuito de produção, circulação e exibição de imagens, e que elas mobilizassem outras formas de imaginação, que partissem de uma perspectiva radicalmente diferente, em suma, era preciso (re)fundar a autonomia do ser colonizado também pela via da representação cinematográfica (e literária, musical...). Era preciso garantir a existência de “filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes

que se possa falar sobre o cinema africano” (THIONG'O, 2007, p. 27). A atividade audiovisual, até então controlada pelos impérios coloniais, que até meados dos anos 1960 determinavam quem filmava, quem era filmado e como eram filmados e colocados em cena os elementos de uma certa África imaginada, lhes era negada. Preocupados em restituir aos africanos suas formas de consciência, sua liberdade e autodeterminação, nos locais em que as condições sociais conseguiram reunir recursos mínimos para a produção de curtas, médias e longas-metragens (sendo os casos de Senegal, Mauritânia, Burkina Faso e Níger os de países que produziram mais filmes de diferentes realizadores), cineastas das nações recém-nomeadas apontaram suas câmeras para outros lugares. Dizendo de outra maneira, para os mesmos lugares, mas de outro modo, a partir de outros elementos, personagens e contextos.

3 EXPEDIÇÕES E AVENTURAS: LAPIDAÇÃO DA IMAGEM COLONIAL

Antes de existir uma produção cinematográfica nos países africanos independentes, isto é, filmes feitos por africanos e para africanos, o acervo de imagens produzidas sobre o continente era obra organizada a partir de pelo menos duas vertentes. Por um lado, este acervo foi constituído pela hegemonia de representações embutidas, principalmente, nos produtos culturais europeus e norte-americanos e exibidos em todo o mundo. Por outro, no período do colonialismo europeu no continente africano que, como vimos no capítulo anterior, se consolida nos primeiros anos do século XX na esteira da Conferência de Berlim, em 1884, e vai até os anos 1970, foi estruturado pelas companhias coloniais e suas expedições que mobilizaram antropólogos, etnólogos e documentaristas empenhados em radiografar os povos colonizados.

No âmbito dessa primeira frente, as representações *sobre* o continente africano pelo olhar “euro-americano” (SHOHAT e STAM, 2006, pg. 53) operam dentro de um esquema poroso que combina exotismo, folclore e misticismo. Já no Primeiro Cinema (*Early Films*), no percurso da modernidade na qual o cinema está inscrito, Barlet e Blanchard identificam, na magia criativa de *A Viagem à Lua (Le Voyage sur la Lune, 1902)*, de Georges Méliès, traços de uma “alegoria das conquistas coloniais” que, no limite, “pode ser lido como uma verdadeira legitimação da missão civilizacional para o progresso da humanidade”² (BARLET e BLANCHARD, 2003, p. 119, tradução nossa).

Portanto, a construção dessa imagem colonial, dentro dos paradigmas discursivos e representativos sobre a África e os africanos seguiu, em última instância, o contexto de desenvolvimento das formas e narrativas das imagens em movimento, tão logo as “invenções” dos aparelhos de captação e projeção foram se sucedendo nos Estados Unidos e na Europa. No Sul continental, o Kinetoscópio de Thomas Edison aportou em Johannesburgo em 1895, apenas seis anos após suas primeiras exposições públicas, em Nova York (BOTHÁ, 2012). Ao Norte, no Egito e na Argélia, em 1896, e na Tunísia, um ano depois, o cinematógrafo dos irmãos Lumière já estava presente filmando e explorando as possibilidades comerciais de suas invenções (a tecnologia do cinematógrafo lhe permitia ser tanto capaz de captar quanto de projetar as imagens). Com o Catálogo Lumière e seus filmes de um minuto (*one-minute films*), através de operadores de câmara habilidosos como Alexandre Promio (que, a partir de

² No original: “*allégorie des conquêtes coloniales.*”, “*une véritable légitimation de la mission civilisatrice pour le progrès de l’humanité.*”

1912, faria carreira com filmes de propaganda para o governo francês na Argélia), praticamente todas as regiões do continente africano já haviam servido de locais de filmagem ou recebido exibições públicas. Na África Ocidental subsaariana, já aparecem registros de sessões em Dakar e em Lagos, em 1900 e 1903, respectivamente (ARMES, 2006). Nesta pesquisa, o que chamamos de *A Imagem Colonial* guarda relação com a definição de cinema colonial trabalhada por Barlet e Blanchard (2003, p. 119, tradução nossa), quando dizem que:

O cinema colonial designa em princípio os filmes consumidos e produzidos nas colônias (para um público ocidental e/ou um público local), mas também, por extensão, as produções europeias ou americanas que simplesmente situam a ação, total ou em parte, nas colônias (ou em um domínio potencialmente colonial)³.

Isto é, ao falar *África*, uma série de estereótipos são mobilizados por essas imagens e constituem, segundo Ribeiro (pg. 33), “a nomenclatura ocidentalista da ‘África’”⁴. A “África” é então um cenário selvagem, primitivo e inominável, lugar-nenhum, território de abstrações para onde vão se aventurar os protagonistas de uma constelação de filmes hollywoodianos, por exemplo. Essas estratégias de representação dos africanos e de África, bem como sua continuidade sob novas formas e roupagens no contexto de sua assimilação pelos discursos hegemônicos (em torno de uma suposta ideia de africanidade imaginada e, principalmente, desejada), atravessam a história do cinema, assim como a história do capitalismo na virada do século XIX para o XX está enredada ao colonialismo. Filmes como *Rastus Among the Zulus* (Arthur Hotaling, 1913), *L’Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Simba* (Martin E. Johnson & Osa Johnson, 1927), *Tarzan, O Destemido* (*Tarzan the Fearless*, Robert F. Hill, 1933), *Bozambo* (*Sanders of the River*, Zoltan Korda, 1935), *Rhodes, o Conquistador* (*Rhodes of Africa*, Berthold Viertel, 1936), *As Aventuras de Stanley e Livingstone* (*Stanley and Livingstone*, Henry King/Otto Brower, 1939) e tantos outros, são alguns exemplos de produções que difundiram esse inventário de imagens coloniais, ajudando a formatá-lo, cada um a seu modo, dando-lhe legitimidade em meio a sua inscrição no contexto da alta

3 No original: “Le cinéma colonial désigne en principe les films conçus et produits dans les colonies (pour un public occidental et/ou un public local) mais aussi, par extension, les productions européennes ou américaines qui situent simplement leur action en totalité ou en partie dans les colonies (ou dans un domaine perçu comme potentiellement colonial).”

4 Para um estudo das representações de África a partir do imaginário erigido em torno da filmografia de Tarzan, ver RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. *A economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan*. Florianópolis, Dissertação de mestrado em Antropologia, UFSC, 2008.

modernidade. Um contexto que é anterior ao advento do cinematógrafo⁵ e, portanto, do cinema, e cuja fundação está associada ao “desejo de expandir as fronteiras da ciência” (SHOHAT e STAM, 2006, pg. 152). Esse acervo, que não é constituído da noite para o dia e não se esgota com as independências políticas dos territórios colonizados, tem, na figura de Tarzan, um exemplar evidente e facilmente identificável dessa configuração visual do Outro nos limites da representação. A respeito da figura de Tarzan, Ribeiro (2008, p. 42) escreve que,

em vez de exacerbar o movimento de abertura de possibilidades alternativas, Tarzan acaba operando, em suas narrativas, para policiar as fronteiras e conter o potencial crítico da figura do primitivo, usurpando-a e expropriando-a do que pode ser perturbador em sua alteridade. Uma economia da fantasia marca os sonhos da modernidade, impondo a toda figura liminar um mandato de retorno à domesticidade imperial e remetendo à economia desigual do sistema mundial colonial/moderno. Tanto em termos comerciais quanto em termos imaginativos, as narrativas de Tarzan usurpam, expropriam e cooptam a figura do primitivo.

A representação de África e dos africanos nas histórias de Tarzan constitui, na esfera do cinema hollywoodiano, apenas um exemplar da elasticidade de uma hegemonia que rapidamente obteve penetração mundial. No entanto, as nações coloniais europeias, especialmente a França, a Inglaterra⁶ e, principalmente a partir da segunda metade do século, Portugal⁷, não mediram esforços para validarem a ocupação colonial com o auxílio da produção de filmes e da difusão, censura e controle sobre o tipo de imagens que deveriam circular, suas formas e seus conteúdos, sua inserção *dentro* e *fora* do continente africano. Devemos notar que, no tempo e no espaço, as investidas colonialistas ocorreram de formas distintas em múltiplos sentidos nas antigas colônias de expressão francesa, inglesa e portuguesa, antes mencionadas. Logicamente, também a atividade cinematográfica acompanhou estes movimentos. Entretanto, no conjunto, são contados às centenas os filmes

5 Para um estudo de fôlego sobre o contexto de emergência dos aparelhos midiáticos que culminaram no cinematógrafo, ver *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Flávia Cesarino Costa. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

6 Para uma análise focada nas imagens produzidas nas colônias britânicas da África Subsaariana, do início do século XX às independências, ver GOMES, Tiago de Castro Machado. “*Para africano ver*” *Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, UFF, 2016.

7 Uma análise consistente a partir de uma série de filmes feitos durante o período colonial português pode ser encontrada em *Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colônias africanas (primeira metade do século XX)*. MATOS, Patrícia Ferraz de. Comunicação e Sociedade, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752016000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 de jul. de 2020.

(entre ficções, documentários, etnografias, filmes de propaganda etc) empenhados na consolidação desse imaginário, na ambição de criarem, respectivamente, uma suposta francofonia, uma anglofonia e uma portugalidade⁸, expressões ambiciosas criadas precisamente no momento das expansões coloniais em África.

É esta frente colonial europeia (a francesa, em particular) que iremos analisar um pouco mais detidamente a partir de agora, antes de entrarmos, no capítulo seguinte, na análise dos filmes à luz dos processos de independência de Senegal e Mauritânia. Mais especificamente, nosso foco será voltado para o momento em que o modo de representação colonial passa a ser questionado de forma cada vez mais intensa, inclusive por alguns etnólogos europeus, como Jean Rouch e René Vautier, que colocam a questão das instâncias da representação dos sujeitos filmados como centrais em suas obras. Para os cineastas, etnólogos e antropólogos, essa mudança nas chaves de leitura é parte de um movimento maior, no qual é fundamental a repercussão “das teorias anticolonialista e antiocidental, com os diretores e teóricos descartando o elitismo encoberto do modelo pedagógico ou etnográfico em favor de um acolhimento ao relativo, ao plural e ao contingente (STAM, 2013).

Para entender esse movimento, que explode no embalo dos processos de independência de diversos países africanos a partir do final dos anos 1950, precisaremos entender que imagens eram essas contra as quais os cineastas africanos da primeira geração iriam reagir e quais eram as suas estratégias de representação.

3.1 O FILME ETNOGRÁFICO EM ÁFRICA

Se a história da colonização francesa em África não instituiu os mecanismos de sua dominação política de modo uniforme, como vimos anteriormente, também a produção de imagens se constituiu de modo bastante diverso a partir de vários formatos, modos de produção e interesses atrelados as demandas de cada império. Nas antigas colônias francesas da África ocidental subsaariana, filmes de aventuras ficcionais, filmes de propaganda que

⁸ Sobre o emprego terminológico mais adequado, o debate acadêmico é longo. Utilizamos a palavra “portugalidade” por a entendermos mais adequada para a qualificação do ímpeto expansionista colonial do governo português, pois o termo tem origem, por volta de 1950, no Estado Novo (1933-1974) durante o período salazarista, quando o país era governado por António de Oliveira Salazar. O conceito de lusofonia expressa um recorte posterior ao Estado Novo e as independências das antigas colônias portuguesas em África, em 1975. Ver SOUSA, Vitor de. *O difícil percurso da lusofonia pelos trilhos da ‘portugalidade’*. Configurações, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/configuracoes/2027>. Acesso em: 7 de set. de 2020.

exaltavam as benfeitorias do império e projetavam imagens gloriosas do exército durante as guerras, filmes etnográficos sobre diversas regiões e culturas africanas e filmagens amadoras documentais captadas pelas elites coloniais, entre outros. No entre guerras, no contexto da produção de filmes que registravam expedições arqueológicas, etnográficas e geográficas pelo deserto do Saara e contavam com financiamento das maiores companhias fabricantes de automóveis (Renault, Citroën e Peugeot), outras imagens ambicionavam construir um acervo visual que reforçasse o humanitarismo do império colonial e que destacasse suas ambições geopolíticas (BLOOM, 2008).

Todo esse acervo de imagens, direta ou indiretamente, deu suporte à dominação imperial, contribuindo para a construção do seu imaginário e para a manutenção dos ideais de uma suposta francofonia. Enquanto nos países do Magrebe (Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia) e no Egito (com dominância das produções coloniais britânicas e do cinema hollywoodiano) prevalecia a produção massiva de filmes de ficção, as antigas colônias de expressão francesa localizadas abaixo do deserto do Saara experimentavam a profusão de documentários e filmes etnográficos, embora a produção ficcional tenha também sido majoritária, com registros documentais e etnográficos aparecendo mais apenas depois dos anos 1920 (BARLET e BLANCHARD, 2003).

Atuando no norte e no nordeste do continente, a Legião Estrangeira Francesa, braço militar do império criado na primeira metade do século XIX, foi personagem de dezenas desses filmes ficcionais e documentais cujas narrativas apresentavam representações edulcoradas do exército colonial, projetando-o como bastião do discurso civilizacional, da ordem e do progresso trazidos pelos colonizadores. Filmes como *Légions d'honneur* (Maurice Gleize, 1938), *Trois de Saint-Cyr* (Jean-Paul Paulin, 1939), *Les Sentinelles de l'Empire* (Jean d'Esme, 1939), *Le Chemin de l'Honneur* (Jean-Paul Paulin, 1939), *L'homme du Niger* (Jean Baroncelli, 1940) assim como muitos outros, compõem esse inventário de imagens que retratam o heroísmo e as glórias individuais e militares, a conquista e o poderio bélico do império.

Mesmo filmados em África ou tendo suas tramas situadas no continente, todos esses filmes têm em comum aspectos de um exercício de dominação ideológica por meio das representações cinematográficas. Entre a propaganda assumida e a mobilização de elementos discursivos essenciais para a manutenção do imaginário imperial, inscritas nas imagens de todos esses filmes estão perspectivas nas quais o africano, o Outro, é visto como primitivo, bruto, selvagem, intelectualmente limitado e incapaz de manifestar os traços de uma

sensibilidade muito comum ao espírito Ocidental ao enfrentar os dilemas e dificuldades da vida. Essas eram, no entanto, as únicas formas possíveis de representação, haja vista que quaisquer produtos culturais que pudessem animar traços de dissenso eram interditados pelas estruturas de controle colonial.

Devido aos temas e as abordagens representacionais adotadas para narrá-los, filmes que pudessem causar algum tipo de desconforto para o império eram fatalmente proibidos pelas administrações coloniais. É o caso, por exemplo, de *Tamango* (1958), de John Berry, que teve sua exibição barrada nas colônias francesas. Nascido nos Estados Unidos, Berry se exilou na França, no início dos 1950, após ser colocado na Lista Negra quando da caça aos comunistas promovida pelo governo do seu país natal. *Tamango* conta a história de uma revolta de africanos escravizados (liderada pelo personagem que empresta seu nome ao filme) a bordo de um navio alemão que os levava para Cuba, no início do século XIX. A menção ao filme de Berry é importante para reforçar o fato de que, mais do que determinar os modos de representação “institucionais”, as antigas colônias exerciam um controle também sobre aquilo que poderia ser representado nos territórios ocupados.



Tamango (1958)

Ao final do filme, há um plano em que, no porão do navio, o olhar de Tamango observa todos os outros corpos que ocupam com ele aquele espaço sufocante. No caminho, por alguns segundos, ele encontra também o olhar do espectador, e em seguida exclama: “*Mesmo que a gente morra, venceremos. Por que eles podem vender homens vivos, mas não mortos*” (*Even if we die, we'll win. Because they can sell living men, but not dead ones*). Ainda que por meio de uma alegoria (pois o objeto explícito do filme não é o regime colonial moderno que se instauraria no século seguinte, mas o tráfico de escravizados que lhe antecedeu), ao organizar uma revolta e convocar todos os seus a cantarem no compasso de sua luta, *Tamango* coloca em crise a imagem colonial e a vitória do colonizador. Não há

paradoxos: a ideia de resistir com a própria vida como possibilidade de libertação, assim como Sembène faria em *La Noire de...*, é a sua resposta política e estética à opressão colonial. No que diz respeito ao seus aspectos narrativos e representacionais, *Tamango* explora um terreno que começaria a aparecer em filmes ficcionais europeus somente nos anos 1960, após as independências.

Por outro lado, até 1920, os filmes feitos com fins puramente etnográficos ainda eram poucos – e são escassos, hoje, os registros de filmes desse período (BARLET e BLANCHARD, 2003). A fotografia seguia sendo, nesse contexto, o método de captação e registro de imagens mais utilizado durante as missões etnográficas francesas em África. (JOLLY, 2016) Alguns dos primeiros filmes foram os de Marcel Griaule, cujos trabalhos, além dos textuais, também são compostos por registros fotográficos. Foi dirigindo a Missão Dakar-Djibouti, em 1931-1933, que Griaule captou as imagens que depois virariam *Au pays des Dogons* (1932), filme em que registra os hábitos cotidianos dos povos de etnia *dogom*, na região do atual Mali. Anos mais tarde, no retorno após outra missão expedicionária, o pioneiro do filme etnográfico francês finaliza *Sous les masques noirs* (1939), sobre rituais *dogons*. Os dois filmes mobilizam uma série de técnicas e recursos narrativos, visuais e sonoros (a voz de Griaule é a que narra ambos), que influenciaram o documentário etnográfico francês subsequente. Griaule faria ainda, anos depois, com Jean Rouch, *Os Mágicos de Wanzerbé* (*Les magiciens de Wanzerbé*, 1948).

“Os primeiros filmes ‘etnográficos’ partem do desejo de conservar imagens de uma memória fadada ao desaparecimento: essas sociedades que imaginamos não ter história, mas que rapidamente irão evoluir sob o efeito do contato com a civilização”⁹. (op. cit., p. 128, tradução nossa) Para Jolly (2016), as imagens registradas em filme por Griaule, se não são diretamente sobre a colonização, tanto as de *Sous les masques noirs* quanto as de *Au pays des Dogons* buscam constituir um tipo de representação visual museológico “que celebre a riqueza e a diversidade cultural das colônias francesas”¹⁰. Em Griaule, a imagem colonial não é propaganda do império como nos filmes de ficção sobre a Legião Estrangeira ou como nos documentários sobre as benfeitorias das administrações coloniais, mas se articula em torno de uma ideia de preservação histórico-cultural. Os filmes etnográficos de Griaule orbitam e dão suporte científico, portanto, ao imaginário colonial.

⁹ No original: “*Les premiers films ‘ethnographiques’ partent du souci de conserver les images d’une mémoire appelée à disparaître : ces sociétés dont on imagine qu’elles sont sans histoire mais qui vont rapidement évoluer sous l’effet du contact avec la civilisation.*”

¹⁰ “... qui célèbre la richesse et la diversité culturelle des colonies françaises.”

Não sem razão, pois as representações, quaisquer que fossem, que não estivessem de acordo com a ideologia colonial, tinham ou suas exibições proibidas ou trechos censurados para corresponderem aos auspícios do império, para que se adequassem ao modo de representação permissível. Em um contexto mais avançado, precisamente após término da Segunda Guerra Mundial, um marco na galeria dos filmes etnográficos franceses em África que se colocaram em oposição à ocupação colonial será feito. *Afrique 50* (1950), de René Vaultier, opera uma crítica radical às ações realizadas nas colônias, demonstrando não só em suas imagens as evidências da violência colonial, mas evidenciando o discurso anticolonialista em sua narração. Contratado pela Liga Francesa de Ensino na África Ocidental para filmar as atividades educacionais em algumas das antigas colônias (hoje correspondentes nominalmente a Senegal, Costa do Marfim, Burkina Faso e Sudão), Vaultier faz suas imagens e sua narração jogarem luz sobre a violência que as administrações coloniais perpetravam nos territórios ocupados, a revelia dos interesses representacionais do império. A produção do horror que presenciou acompanha o andamento do seu filme e se torna cada vez mais visível, amalgamado ao tom de voz crescente, ao ritmo de sua fala e aos sentidos que suas imagens provocam: destruição, morte, miséria, perseguição.

A esta altura, no entanto, mesmo no filme de Vaultier, que é constituído a partir de uma postura crítica ao se deparar com as instâncias coloniais e os seus modos de operação, a perspectiva africana dos acontecimentos ainda está em suspensão. Quem conta a história é o estrangeiro. Dos documentários encomendados para produzirem boa imagem da metrópole aos filmes de pesquisa humanista de Griaule, passando pelas críticas anticoloniais de Vaultier, o fantasma da representação persegue o olhar etnográfico. Os limites da alteridade exigem novos esforços de compreensão e aproximação crítica de elementos que, de fato, alimentam essa tensão entre a representação e aquilo que é representado. Questão cinematográfica: a representação da África dos africanos, em última análise, é um dilema ético e, como tal, precisa ser desdobrado na estética do filme, na narração, na hierarquia das vozes que falam. Um dos etnólogos que irá enfrentar com radicalidade essas questões é Jean Rouch.

Para Bamba (2009), é na obra de cineastas como Rouch que essa relação irá experimentar uma mudança substancial, que a tensão latente entre o sujeito que filma e o sujeito filmado irá preocupar *a forma do filme*. Embora a recepção dos filmes etnográficos, de Rouch como de todos os etnólogos que filmaram a África, tenha notoriamente causado repulsa em muitos intelectuais e cineastas africanos das primeiras gerações, seus filmes dos anos 1950 são partes de um movimento seminal que ajudou a provocar uma “cisão” entre

aqueles que podem ser considerados filmes “feitos sobre a África (em que os homens fazem apenas parte do ambiente) e filmes ‘feitos na África’, nos quais se conta com a participação ativa e consciente dos próprios africanos” (BAMBA, 2009, pg. 101).

Um filme emblemático, nesse sentido, é *Eu, um Negro* (*Moi, un Noir*, Jean Rouch, 1958). No enlace entre a antropologia e o cinema que sua obra articula, *Eu, um Negro* se coloca como um marco daquilo que ficou conhecido como “etnoficção” (chamada por Rouch de “cine-ficção”), espécie de narrativa híbrida que retém os elementos do documentário etnográfico (a observação participante é ainda seu marcador técnico antropológico) combinando-os à narrativa ficcional. Nesse sentido, para Bamba (Ibid., 2009, p. 103), a etnoficção sustentada por Rouch antecipa os movimentos iniciais dos cinemas africanos:

Ao mergulhar no ambiente do homem africano, a câmera etnográfica de Rouch não só traz uma verdade sobre seus ritos e suas crenças. Aceita também torná-lo participante dessa experiência de revelação da sua cosmogonia ao resto do mundo. É, talvez, nisso que Jean Rouch se revela um cineasta africano antes da hora.

No filme, acompanhando durante seis meses (embora a temporalidade interna ocorra em um período de apenas uma semana) um grupo de jovens emigrantes nigerianos na região de Treichville, bairro da cidade marfinense de Abidjan, Rouch lhes propôs que interpretassem os papéis que quisessem, nos quais poderiam dizer e fazer o que desejassem. É assim que, ao longo de um pouco mais de uma hora, Edward G. Robinson (Oumarou Ganda), Petit Touré (Eddie Constantine), Tarzan (Alassane Maiga), Elite (Amadou Demba), Petit Jules (Karidyo Daoudou) e Facteur (Seydou Guéde) aparecem em tela: procurando emprego, indo à praia, ao estádio de futebol, a festas nos sábados à noite, refletindo suas condições de existência e projetando seus sonhos e desejos para um futuro que insiste em não chegar. A narração *off* de Rouch surge em momentos-chave dando contexto, mas apenas situando alguns movimentos e elipses, como que querendo evitar ao máximo intervir no que narram os personagens. Ainda que dentro dos limites da representação do Outro, com *Eu, um Negro* o modelo do filme etnográfico de Rouch provoca um deslocamento no eixo dessa representação. Não é sem razão que esse talvez seja o único filme de Rouch admirado por Sembène¹¹.

¹¹ Tradução nossa para um trecho de uma conversa registrada por Alberto Cervoni entre Jean Rouch e Ousmane Sembène e publicada em 1965. Ver ANNAS, Max; BUSCH, Annett. *Ousmane Sembène Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pg. 3-6. “*Há um filme seu que eu amo, que eu defendo e continuarei a defender. É Eu, um Negro. Em princípio, um Africano poderia tê-lo feito, mas nenhum de nós naquela época tinha as condições necessárias para realizá-lo. Acredito que deveria ter uma sequência para Eu, um Negro,*

Assumindo a contradição intrínseca ao seu trabalho, Rouch tinha a consciência da impossibilidade de abolir o fato de que, em última instância, ele ainda é o realizador da obra, ainda é quem “dá a palavra” aos seus personagens africanos, como sua própria narração em *off* anuncia no início do filme, antes do personagem interpretado por Oumarou Ganda começar a narrar suas desventuras pela cidade. É o cineasta francês, afinal, quem decide quais as imagens que estarão no corte final. A evidente relação entre o olhar ocidental e a cultura que lhe é estrangeira permanece como limite ético, sombreando a interpretação. Mas justamente ao colocar em crise essa relação, ao provocar a imbricação dessas duas narrações, ao pavimentar o espaço para uma espécie de autonomia limitada dos personagens que Rouch acaba por encontrar um caminho capaz de romper com a passividade dos filmes coloniais, restituindo ao personagem africano a narrativa de seu destino.

Ao compartilhar a narração da história com os próprios atores/personagens, Rouch complexifica as nuances do filme. As imagens e as vozes que conduzem *Eu, um Negro* refletem o mundo com o qual seus personagens negociam seus desejos incontidos e manifestam suas subjetividades e suas referências. Para Ribeiro (2008), o resultado da antropologia compartilhada de Rouch é uma virada reflexiva que deixa transbordar um marcador coerente, presente na consciência dos personagens do filme, também do imaginário cinematográfico hollywoodiano que comentamos no capítulo anterior. O boxe, a cidade de Chicago comentada em analogia à Treichville, um comentário sobre Marlon Brando que acompanha o cartaz de um filme com seu rosto, em suma, é a partir desse imaginário que os personagens ressignificam e reforçam, a um só tempo, suas angústias e seus anseios, seus medos, sonhos e esperanças.

Esperanças que levaram muitos homens e mulheres de África a se desgarem do continente no período colonial e que, algumas delas, já estavam inscritas no filme *África sobre o Sena (Afrique sur Seine)*, Mamadou Sarr e Paulin Soumanou Vieyra, 1955). Realizado por estudantes senegaleses do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris, ao mesmo tempo em que adota as estruturas do filme etnográfico, o faz “em reverso”, como diziam seus autores. Na Paris que, para o narrador de *África sobre o Sena*, lhe daria,

para continuar – eu penso nisso o tempo todo – a história desse jovem que, após a [Guerra da] Indochina, não tem um trabalho e acaba preso. Após a Independência, o que aconteceu com ele? Alguma coisa mudou para ele? Eu não acredito. Um detalhe: esse jovem tinha um diploma, agora acontece que a maioria dos jovens delinquentes possuem os seus diplomas escolares. Sua educação não os ajuda, não permite que eles vivam normalmente. E, finalmente, eu sinto que existem até agora dois filmes com valor que foram feitos sobre a África: o seu Eu, um Negro e Come Back Africa, do qual você não gosta. E há ainda um terceiro, de uma ordem particular, eu estou falando de As Estátuas Também Morrem [Les statues meurent aussi, Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet, 1953].”

para si e para tantos outros jovens africanos, a “esperança de se encontrar”. Feito cinco anos antes da Independência do Senegal, o curta-metragem de Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr foi o primeiro filme dirigido por africanos negros. Questões muito presentes nas temáticas dos filmes africanos da primeira geração e vivas até hoje, as experiências imigratórias, de exílio e dos africanos na diáspora assumem, aqui, seus primeiros traços. No caso desse filme, não só por desejo, mas por necessidade: o filme foi proibido pelo governo do país sem nome que viria a se chamar Senegal, tendo que migrar suas filmagens de Dakar para a capital francesa.



África sobre o Sena (1955)

Assim como *África sobre o Sena*, a verve anticolonial que o cinema direto e a etnoficção que Rouch rasura, esboça e tateia com paixão e interesse em meio aos paradoxos e complexidades do filme etnográfico ecoa, pelo ato da narração compartilhada naquilo que ela contém de mais inovador, uma ruptura com a passividade dos filmes coloniais. Em *Eu, um Negro*, o Outro já tem uma voz e um espaço para narrar sua própria história, já tem um meio para expressar a sua subjetividade. É por isso que Bamba pode arriscar dizer que Rouch é um cineasta africano antes da hora. Mas falar em primeira pessoa não é suficiente para restituir a condição de sujeito aos seres antes colonizados (MBEMBE, 2019). Se o interesse e o olhar estrangeiro de Rouch não lhe permite cindir por completo “o fardo da representação” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 287), quando das independências e da emergência do cinema negro africano nos anos 1960, filmes como *La Noire de...* e *Solei Ô* darão corpo e forma política e estética aos sentidos que, no cinema do período colonial, mesmo nas obras mais radicais, ainda estão amarrados aos seus limites representacionais.

4 A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO

Para amparar a compreensão sobre como os filmes que compõem nosso recorte neste trabalho, por meio de suas imagens, articulam e expressam as tensões e as contradições que circulavam, no tempo e no espaço, em seus respectivos contextos históricos, adotaremos os pressupostos teórico-metodológicos da análise fílmica, tal como propostos por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (2012). Esse suporte metodológico propõe que analisar um filme é parte de um processo que inclui uma desconstrução e, depois, uma reconstrução, isto é, uma interpretação dos planos, sequências ou fragmentos de imagens tal como definidos no escopo da análise. Nosso foco de pesquisa consiste, portanto, nas imagens que acompanham as experiências das personagens-protagonistas dos filmes *La Noire de...* e *Solei Ô* em solo francês, após as independências.

Esse método de pesquisa propõe também o estudo sistemático e uma leitura crítica diante da composição dos filmes em suas especificidades, de seus elementos narrativos, visuais e discursivos. A partir da leitura de autores como Ukadike (1993), Murphy e Williams (2007) e Bamba (2011), nossa análise perseguirá precisamente os sentidos últimos das imagens, as provocações que elas operam e os sentidos que convocam enquanto experiências estéticas. A partir dos filmes de Sembène e Hondo, nossos objetos de estudo se oferecem como peças dotadas de muitos significados, alguns explícitos, outros implícitos. São esses sentidos, engendrados pelo imaginário colonial e contra os quais as obras analisadas se posicionam, que iremos analisar ao longo deste capítulo.

Onde pôde se desenvolver minimamente, a emergência dos cinemas africanos provocou diversas abordagens, na forma e no conteúdo. Se, como viemos pontuando até aqui, diferentes cineastas enfrentaram diferentes questões em suas obras, sejam elas voltadas a questões de identidade, de crítica ao colonialismo ou das representações diante do neocolonialismo, nenhuma delas pode oferecer uma síntese de uma unidade temática, nem estilística. Embora comunguem de uma vontade de olhar para a experiência da imigração e oferecer uma crítica à continuidade da violência colonial que persiste sob outras formas, *La Noire de...* e *Solei Ô* o fazem a partir de abordagens estilísticas notavelmente distintas. O foco do nosso estudo, portanto, consistirá nas repercussões que as experiências da imigração tiveram na vida das personagens dos filmes, ensejando uma leitura distinta daquela que o imaginário colonial logrou construir até então, baseado nos ideais da francofonia.

4.1 A VIRADA REPRESENTACIONAL

Quando Mamadou Sarr e Paulin Soumanou Vieyra realizam *África sobre o Sena*, em 1955, eles não inauguram apenas os cinemas africanos “antes da hora”, isto é, antes das independências. Combinando elementos do filme etnográfico aos ficcionais, Sarr e Vieyra constroem, pelos trilhos da ironia e da sátira, um olhar sobre os modos com os quais a colonialidade francesa percebia e se relacionava com os estrangeiros a partir da subjetividade dos próprios africanos. Nesse contexto, a influência de Rouch, quer dizer, em essência, as reflexões e autoexames do etnólogo francês em torno dos limites da representação etnográfica a partir de filmes como *Eu, um Negro*, *A Pirâmide Humana* (*La pyramide humaine*, 1959-60) e *Jaguar* (1954-1967) já anunciavam a virada reflexiva que, se ainda era impossível de se realizar plenamente em *Afrique 50*, como mencionamos no capítulo anterior, se torna cada vez mais central nas abordagens documentais e etnográficas em África a partir da segunda metade do século. Apesar da conturbada relação da etnografia e de sua recepção entre os cineastas africanos, as influências de Rouch estão presentes em *África sobre o Sena*, assim como ecoariam, de diferentes formas, em diversos outros filmes africanos após as independências, como no caso de *Carta Camponesa* (*Kaddu Beykat*, 1976), o primeiro filme de longa-metragem dirigido por uma mulher africana, no continente africano e com recursos africanos, obra da etnóloga e cineasta senegalesa Safi Faye. Ao mesmo tempo em que denuncia os efeitos do colonialismo, o filme-carta de Faye é também um convite generoso aos espectadores para que acompanhem o relato que a etnóloga quer contar em homenagem aos habitantes da região, dentre os quais seus familiares (o filme é dedicado à memória de seu avô), de etnia *Serer*.

Safi Faye havia sido atriz de *Petit a Petit* (1971), de Rouch, filme que, baseado nas *Cartas persas* (*Lettres persanes*, 1721) de Montesquieu, conta a história de um africano do Níger recém-chegado a Paris e que se choca com o modo de viver e pensar dos franceses. Antes de realizar o seu o filme-carta, a sua carta camponesa (no francês, *lettre paysanne*) em formato de longa-metragem, Faye havia dirigido um curta-metragem chamado *La passante* (1972), que não obteve lançamento comercial. O filme, cuja protagonista é interpretada pela própria Faye, narra a história de uma jovem imigrante africana vivendo em Paris em meio ao

sexismo dos europeus e mesmo dos homens africanos sobre os corpos femininos (RUSSEL, 1998).

As experiências afrodiaspóricas compõem os motivos e enformam as histórias de diversos filmes realizados nos primeiros anos após as independências (*Concerto pour un exil*, Desiré Ecaré, 1968), filmes nos quais o “tema” é a experiência do retorno à África após uma passagem pelo continente europeu (*E não há mais neve.../Et la neige n'était plus...*, Ababacar Samb-Makharam, 1965; *La femme au couteau*, Timité Bassori, 1969) e, em outros, aparecem apenas como horizonte fabular, desejo, sátira, repulsa e ironia de *um sonho que nunca foi* (*A Viagem da Hiena/Touki Bouki*, Djibril Diop Mambéty, 1973). Nesses filmes, como em diversos outros, a experiência da imigração e da diáspora coloca em suspensão as promessas emancipatórias de uma cultura aberta e receptiva, intelectual e politicamente, aos habitantes de outras partes do mundo.

Respeitando todos os aspectos que os diferenciam, a narrativa desses percursos que atravessam e que são atravessados pelas personagens dos filmes de Sembène e Hondo é comum também na obra de outros cineastas africanos da primeira geração. Aos cineastas, interessa buscar novos usos, formas cinematográficas e discursos políticos para lidar com a neocolonialidade, mas também com as elites locais (política, econômica) que rapidamente ocuparam os espaços de poder e as redes de influência na burocracia dos governos recém-independentes. Por meio dos usos expressivos do cinema, nas narrativas que relatam experiências diaspóricas, lhes interessa confrontar o imaginário colonial e, ao mesmo tempo, mostrar como, através da subjetividade dessas personagens, a ilusão do projeto da francofonia é escancarada e colocada em crise nos percursos e nas trajetórias assumidas por elas. No formato de longa-metragem, depois das independências, foi no filme de Ousmane Sembène que a temática da imigração e da diáspora africana após a descolonização ganharia o seu primeiro exemplar. Mas o interesse das formas e narrativas cinematográficas na figura do imigrante, como mencionado no capítulo anterior, está colado ao desenvolvimento das experiências narrativas nos primeiros anos do cinema.

A relação do cinema e as imigrações é proteiforme e remota. Já em alguns filmes dos primeiros anos de balbúcio do cinema narrativo, assistimos ao esboço de traços do viajante estrangeiro que se tornariam mais tarde as figuras arquetípicas de qualquer imigrante no cinema Americano e hollywoodiano. Figuras essas que, mais tarde, seriam revisitadas e complexificadas de acordo com os gêneros e os contextos sócio-históricos da cinematografia de cada país. (BAMBA, 2011)

Como mostra Bamba (2011), o interesse de muitos cineastas da primeira geração na figura do imigrante não é aleatório. Durante o período colonial, muitos jovens africanos migraram para a França (e, claro, para outras partes do mundo) em busca de oportunidades de estudos e trabalho. Lá, a experiência e o contato com valores da cultura ocidental os afetou diferentemente, mas despertou, em muitos deles, um interesse pela problemática da imigração. Partindo das pioneiras experiências cinematográficas de Paulin Vieyra e Mamadou Sarr, Bamba propõe um percurso de leitura em torno da figura do imigrante que encontra os filmes de Sembène e Med Hondo (também eles estudaram na Europa: Sembène, em Moscou/Paris; Hondo, na capital francesa). Para Bamba (2011):

O tema da imigração surpreende, portanto, os cinemas africanos no início e no curso da sua evolução. Ao inaugurar o registro da experiência da alteridade do sujeito africano fora da África, Afrique-sur-Seine tem em germe aquilo que se tornaria o arquétipo das representações fílmicas dos africanos na França. Por outro lado, Paulin Vieyra e Mamadou Sarr acabaram criando também a primeira imagem do imigrante africano na França: o estudante africano que vai até a metrópole aprender a cultura do colonizador. É um sujeito cindido, cheio de ilusões e que mantém uma relação ainda ambígua com a ex-Metrópole colonial. As representações cinematográficas das tribulações do jovem africano que cai sem paraquedas na sociedade ocidental serviram de bom pretexto para denunciar o colonialismo (a hipocrisia da sua suposta missão civilizatória universal) e as contradições e os paradoxos da realidade pós-colonial (tanto na Europa como na África). Sembène Ousmane e de Med Hondo, por exemplo, fizeram desse personagem desterrado o protagonista dos seus filmes em que problematizam as relações ambíguas da sociedade francesa e com a figura do colonizado.

Assim como diversos outros cineastas africanos, é em parte justamente pela influência de Vieyra que Ousmane Sembène vai travar seus primeiros contatos com a atividade cinematográfica. Romancista relativamente conhecido na França desde seu primeiro livro, *Le Docker Noir* (1956), e inconformado com o potencial de alcance de seus escritos, Sembène encontrou no cinema um meio para atingir um público maior de pessoas de sua comunidade e, por extensão, de seu país. Para ele, o cinema é então uma ferramenta cujos usos e sentidos devem estar associados ao contexto de luta política que as demandas do seu tempo exigem.

Baseado em seu romance homônimo, a ideia que deu origem a trama de *La Noire de...* já explicita a vocação realista do seu cinema. Retirado de um acontecimento real a partir de uma notícia de jornal, a história de uma jovem senegalesa que consegue um emprego na casa de um casal francês em Dakar e que, quando os patrões se mudam para a França, nos anos seguintes à independência e a submetem a uma rotina de trabalho análoga à escravidão,

oferece material farto para o escritor-cineasta. No filme, como no romance, estão presentes algumas das questões que marcariam o conjunto de sua obra, tanto a literária quanto a cinematográfica: o neocolonialismo e as relações de dependência que este poder fantasmático insiste em manter intactas dentro das esferas de influência da França.

Para Sembène, o cinema é fundamentalmente “um instrumento político de ação”¹² (HENNEBELLE, 2008, pg. 10, tradução nossa). É exatamente com a ideia atingir um público maior que ele se volta aos filmes, pois o alcance de sua literatura se via reduzido pelos altos índices de analfabetismo da população do Senegal na época (PFAFF, 1993). A tarefa que ele estabeleceu para si entende o dispositivo cinematográfico, portanto, como uma ferramenta de luta política e prática pedagógica. No contexto decolonial, pelo olhar dos seus criadores, os filmes devem expor as contradições sociais, explorar as virtudes e as mazelas que afligem sua comunidade e seu país. Em última instância, embalado pelos ideais pan-africanos, ao cineasta cabe a missão de fazer precisamente aquilo que, segundo ele, escapava aos etnólogos: analisar a evolução das personagens. O olhar político de Sembène, filme a filme, propõe essa análise.

4.2 SOBRE OUSMANE SEMBÈNE

Ousmane Sembène nasceu em Dakar, no Senegal, em 1923. Antes de se voltar para a produção literária e cinematográfica, trabalhou como pescador com seu pai, como auxiliar na construção civil com seu tio paterno, foi também carpinteiro, mecânico, atuou nas docas do porto de Marselha, entre outras atividades. Estudou cinema no Gorky Studio, em Moscou, já aos 38 anos de idade, sob supervisão do cineasta soviético Mark Donskoi (que também foi professor de outros grandes nomes dos cinemas africanos, como a cineasta Sarah Maldoror). No contexto do final da Segunda Guerra Mundial, em 1944, é convocado compulsoriamente para se apresentar ao exército francês em uma base militar de Dakar, onde permanece por 18 meses (GADJIGO, 2010).

Ao longo de sua obra artística, inseparável, como veremos, de sua atuação de militância política, escreveu 8 romances e dirigiu 13 filmes, sendo nove longas e quatro curtas. Muitos dos temas presentes em suas obras literária e cinematográfica partem

12 “... a political instrument of action.”

justamente de situações vividas por ele. O diálogo de sua escrita com sua ficção cinematográfica é um detalhe significativo em sua biografia, pois articula os anseios de sua militância política (Sembène se identificava com o marxismo) com a necessidade de propor novos paradigmas narrativos, representativos e discursivos da África e dos africanos, em particular, é claro, da condição do Senegal pós-independência. Sembène adaptou dois de seus livros para o cinema (*La Noire de...* e *Xala*) e levou as histórias de três filmes para o romance (*Niaye*, 1966; *Taaw*, 1987; *Guelwaar*, 1996). Quando dirige o seu primeiro filme, já havia publicado três livros. Alguns de seus filmes são pioneiros de diferentes formas. Sembène fez o primeiro filme dirigido por um africano na África negra subsaariana (o curta-metragem *Borom Sarret*, 1962), o primeiro longa-metragem filmado e falado em um idioma africano (*Mandabi*, 1967) e, com *La Noire de...*, em 1966, o primeiro filme de longa-metragem dirigido por um cineasta africano na África e voltado para os públicos africanos. Sembène faleceu em Dakar, em 2007 (GADJIGO, 2010; MURPHY e WILLIAMS, 2007; PFAFF, 1993).

4.3 HÁ ALGO FORA DO LUGAR: ANÁLISE DE LA NOIRE DE...

O primeiro plano de *La Noire de...* mostra um cais de porto. A imagem e o som anunciam a chegada de um navio¹³. O que vemos é a região costeira no litoral sul da França, a Riviera Francesa. É lá que desembarca a jovem Diouana (Mbissine Thérèse Diop), protagonista do filme de Sembène. Além de sua bolsa, ela carrega apenas uma pequena mala. Para além dos seus poucos pertences, nela estão depositadas suas esperanças, seus sonhos e anseios por uma experiência de vida mais pujante.

Ao chegar ao apartamento de seus empregadores, o olhar de Diouana logo aponta para uma máscara que ocupa um canto da parede da sala. Nesse momento, antes do primeiro *flashback* que começará a narrar os acontecimentos que a levaram a embarcar em viagem para a França, o espectador ainda não sabe, mas Diouana a havia dado, ainda em Dakar, de

13 Como bem notou Tiago de Castro Machado Gomes, Ancerville é também o nome da embarcação que, anos depois, levaria Anta, personagem de *A Viagem da Hiena* - filme do também senegalês Djibril Diop Mambéty - para Paris, em busca de sonhos parecidos, mas cujo destino podemos apenas imaginar, pois o filme termina com a partida do navio. Ver GOMES, T. C. M.. *Articulações entre os pioneiros do cinema na África subsaariana do oeste*. In: Tiago de Castro Machado Gomes. (Org.). *Clássicos Africanos - A primeira geração de cineastas da África do Oeste*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2019, v. 1, p. 5-20.

presente à sua patroa. Ao ornar a parede branca de um canto da sala, a máscara ocupa um lugar de destaque, na casa e no plano, e assim irá permanecer, ao longo de todas as sequências do filme cuja ação ocorre naquele espaço, como um objeto estranho, fora do lugar, perturbador, em suma, como uma mancha, símbolo de uma conquista que chegou antes do corpo conquistado e que precisa, em última instância, retornar ao seu lugar de origem. Mais do que um elemento simbólico, ao longo de todo filme a presença da máscara irá lembrar Diouana que ela também está fora do lugar, que aquele espaço lhe é hostil.

O filme de Sembène é duro: as possibilidades de sonhar e de imaginar um mundo diferente de forma positiva ocupam os pensamentos e a voz de Diouana em raríssimos momentos, nenhum deles em território europeu. No mais evidente, a jovem celebra, em sua comunidade, o fato de ter conseguido um trabalho com os brancos, cuidando de alguns afazeres domésticos e tomando conta das crianças do casal que a emprega. Quando embarca para a Europa, ela coloca seu vestido mais bonito e permanece com ele dias a fio (pois é um dos únicos trajes que imaginou servir para a vida que terá dali em diante, uma vida diferente), até ser reprimida pela patroa, que a faz cobri-lo com um avental mais adequado para a realização das tarefas domésticas. A narrativa e a *mise en scène* do filme reforçam de forma didática o peso que alguns elementos e objetos cenográficos ocupam na estrutura fílmica buscada pelo cineasta, mas a encenação pedagógica de Sembène, a estética realista que caracteriza sua obra, para Armes (2006, p. 69, tradução nossa), está apoiada na dialética de

simples oposições binárias: França/Senegal, pretos/brancos, patroa/empregada. Tudo começa com a chegada da empregada na França, seguido pelos flashbacks de Dakar para explicar como ela foi parar lá. Daí em diante o filme prossegue de maneira estritamente cronológica até o seu inevitável fim, sem fazer uso de técnicas de suspense e com apenas um toque de simbolismo visual (a máscara que passa de mão em mão)¹⁴.

A máscara é, nesse sentido, o elemento que movimenta e incorpora a simbologia da violência daquele contexto. Mais abertos ou mais fechados, a encenação de *La Noire de...* se restringe a poucos enquadramentos que transitam entre os espaços do quarto, da sala e da cozinha. Justamente, o enquadramento mais recorrente do filme mostra, no primeiro plano, a mesa de jantar, no segundo, a máscara fixada na parede e, no terceiro, a cozinha, ao fundo. A disposição dos elementos cênicos, mais do que resultado de uma simplicidade da encenação,

14 “simple binary oppositions: France/Senegal, black/white, mistress/servant. It begins with the maid’s arrival in France, followed by flashbacks to Dakar to explain how she got there. Thereafter the film proceeds in strictly chronological manner towards its inevitable ending, making no use of the techniques of suspense and with only a touch of visual symbolism (the mask which changes hands several times).”

confirma a especificidade do recorte e da crítica social que Sembène quer colocar em conflito, expondo as contradições que ocupam o filme do começo ao fim. No lugar de um cenário de relações abertas ao descobrimento de novas formas de convívio e solidariedade comunal, Diouana encontra um espaço de exclusão e confinamento, que coloca em suspensão o seu desejo de pertencer aquele lugar.



La Noire de... (1966)

Na razão e nos termos da violência neocolonial, é preciso, portanto, demarcar as diferenças e as fronteiras (simbólicas, psicológicas, estéticas) e a forma com que elas expressam as relações de poder que separam o civilizado do primitivo, o cordial do selvagem, o sensível do bruto. Através da trilha sonora, que intercala uma sonoridade marcadamente ocidental com músicas de expressão africana, Sembène reforça essas oposições (MEYER, 2004). No espaço privado, como marcadores sociais, o quarto e a cozinha são as primeiras peças da casa para as quais a protagonista é apresentada, e são, portanto, a representação do aprisionamento que lhe confere sua condição de empregada, que ela própria atribui à escravidão. A ideia de prisão não é uma superinterpretação dos sentidos das imagens. A beleza da região costeira, das praias de Cannes e Nice que ela vislumbra ao longe, aparecem apenas pela janela, no espaço do quadro que suas bordas delimitam.

Ao embarcar para a França, o mundo sonhado por Diouana não se descortina, permanecendo para ela com uma miragem, uma paisagem bloqueada e inatingível. Sua mobilidade é restrita ao espaço doméstico e de trabalho (quarto-cozinha), que são, para todos os efeitos, os mesmos espaços. Se Diouana partiu com a promessa de que iria para cuidar das crianças do casal, ao chegar logo percebe que sua vida está condenada à clausura e a uma rotina de trabalho extenuante.

Ao longo de todo o filme, a estrutura da montagem de *La Noire de...* articula tempos e espaços (Dakar/Antibes) distintos que vão se desdobrando e compondo o painel geral da trama que Sembène propõe, conduzidos pela voz Diouana, em *off*. A voz narra sua trajetória e expressa sua subjetividade. Se ela pouco fala, seus pensamentos e sensações dão conta de manifestar a violência de sua experiência longe de casa e de sua comunidade. O desencanto é imediato. A impossibilidade de construir uma experiência digna no estrangeiro a atormenta. Logo nas primeiras cenas a narração e o corpo de Diouana confirmam que sua esperança se configura em um pesadelo existencial, na redução de sua experiência de vida ao escopo do imaginário racista que projeta no corpo africano a representação do exótico e do primitivo.

A mitologia da representação colonial permanece, portanto, após a independência, mantendo as instâncias de sua dominação, na forma e no conteúdo. Na forma, a montagem de contrastes que o filme de Sembène produz (e que caracterizam sua obra, a literária e a cinematográfica) enfatiza os elementos estéticos dessa violência. Ela se ocupa das formas de vestir aos desejos reprimidos e até mesmo da violência física. Essa última ocorre justamente quando a jovem senegalesa começa a recusar, sem dizer, a realização das tarefas domésticas. No conteúdo, o discurso das personagens francesas do filme subjuga, agride e diminuem a presença de Diouana. Nessas condições, ela se recusa a continuar o trabalho e resiste até se suicidar, cortando o pescoço no banheiro do apartamento dos patrões.

Como Tamango, o personagem do filme de John Berry que mencionamos no capítulo anterior, o gesto de Diouana não é apenas sacrificial, mas corresponde a um ato de resistência diante da opressão (em *Tamango*, ao tráfico escravagista, em *La Noire de...*, ao neocolonialismo), uma forma de recusa (ativa) que não aceita a persistência da brutalidade neocolonial, a continuidade informal da colonialidade na relação com as nações e os sujeitos independentes. Aquilo que germinava nos filmes etnográficos de Jean Rouch a partir dos anos 1950, isto é, a expressão da subjetividade dos sujeitos colonizados, é agora articulado pela voz interior de Diouana. Mas seu gesto suicida não é, no filme de Sembène, um ato isolado de recusa e de reação. A ideia de recusar determinadas condições e imposições está presente em

outros momentos-chave do filme, como na luta (na forma de um confronto físico, literalmente) que ela trava com a patroa para recuperar a máscara, no silêncio desaprovador de sua mãe quando o antigo patrão vai até o vilarejo em que vive a família para devolver seus pertences e oferecer o dinheiro que Diouana já havia recusado. Ou ainda, de forma paradigmática, a longa sequência seguinte, em que um menino (antigo dono da máscara) persegue e “expulsa” o patrão de Diouana enquanto mantém a máscara sobre o rosto durante todo o percurso. A mediação dessa sequência é conduzida pelo escritor de cartas e professor de uma escola popular do vilarejo, interpretado pelo próprio Sembène. É ele quem leva o antigo chefe de Diouana até a mãe dela. Ao ver o estrangeiro, o professor conclama, em frente a vários jovens que portam seus cadernos e livros: “Este é o patrão de Diouana”. Em uma sequência de planos que mostram os jovens encarando o homem branco que vem oferecer sua piedade, Sembène reafirma a contundência de sua crítica às malfeitorias do gesto neocolonial (paternalista, desumanizador e ainda apto a submeter os africanos aos auspícios de suas vontades e prazeres), a dubiedade da abertura de suas políticas cosmopolitas e, no limite, oferece um argumento sobre a necessidade de reconfiguração das forças e dos sujeitos em luta no processo decolonial. Não há ingenuidade nem simplismo no discurso político de Sembène: é preciso continuar a lutar.



La Noire de...

A herança literária de Sembène ecoa em seu grande interesse nos contadores de histórias através da oralidade: os *griôs*. Os cineastas seriam, para ele, a reconfiguração moderna da figura do *griô*, o que torna mais fácil compreender a forte marca da narração em primeira pessoa que acompanha as imagens de *La Noire de....*, e que leva alguns autores a identificar também uma tradição neorrealista em seus primeiros filmes (MURPHY e WILLIAMS, 2007). As manifestações interiores que ouvimos Diouana narrar nos convidam a

imaginar o mundo tal como ela o vê e sente. O seu relato como indivíduo diante de opressões e violências as mais variadas, que a atingem radicalmente e a levam ao suicídio, não deixa dúvida de que as promessas de uma grande *França fora da França* como uma extensão da francofonia (e portanto de seus valores culturais, políticos, morais), não é senão uma invenção do colonizador para garantir a manutenção de sua dominação. Ora, o que sua experiência imigratória confirma não são os ideais Iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, o que ela não demorar a perceber.

É justamente na condição de expatriado que o mauritano Med Hondo faz *Solei Ô*, em 1970, mais de 10 anos após se estabelecer em Paris, onde viveria até sua morte, em 2019. Entre o racismo e o desejo exótico, entre a “cordialidade” colonial e a resistência diante de qualquer possibilidade de sublevação dos corpos negros que habitam os espaços dos brancos, *Solei Ô* complexifica essas relações. Longa-metragem de estreia de Hondo e também o primeiro realizado por um cineasta da Mauritânia, o filme versa sobre as formas de expressão da violência, implícitas e explícitas, com que os imigrantes africanos e árabes são recebidos em Paris, construindo, a partir um registro alegórico, a situação de suas vidas no estrangeiro (UKADIKE, 1993).

Carregando consigo a esperança que o narrador de *África sobre o Sena* exprimia, o protagonista de *Solei Ô*, como Diouana, se percebe aos poucos tendo que lidar com novas formas de sujeição e dominação. Mas se Sembène se apoia em uma estética realista (e nesse sentido é difícil dissociá-lo do cinema soviético, onde estudou) para construir os sentidos de seu filme a partir de uma montagem objetiva e pragmática, Hondo encaminha sua narrativa pelas vias da alegoria e da sátira. Como veremos a seguir, para além disso, *Solei Ô* tem também outras personagens cujas vivências ocorrem em diversos espaços distintos, públicos e privados. No filme de Hondo, essas relações permeiam e alimentam uma espécie de consciência coletiva diante da opressão e do racismo, enquanto em *La Noire de...* o recorte é voltado a uma experiência individual.

Os filmes de Hondo e Sembène têm protagonistas que experimentam um despertar da consciência. No entanto, enquanto o despertar da consciência do protagonista de Hondo é abertamente representado tendo implicações políticas maiores para os imigrantes africanos, o foco no despertar da consciência de Diouana parece limitado à sua narrativa pessoal de luta contra e dentro de uma situação opressiva¹⁵. (BARNES, 2003, p. 94, tradução nossa)

15 Both Hondo's and Sembene's films have a protagonist who experiences an awakening consciousness. However, while the awakening consciousness of Hondo's protagonist is overtly represented as having larger

Independentemente da forma, as personagens de ambos os filmes se deparam com um mundo parecido, isto quer dizer violento, segregador e hostil. As marcas deixadas pela experiência de vida nas antigas metrópoles coloniais os levam a repensar suas condições enquanto sujeitos e a buscar resolver seus conflitos internos, individuais ou coletivos.

4.4 SOBRE MED HONDO

Filho de pai senegalês e de mãe mauritana, Med Hondo nasceu em Atar, na Mauritânia, em 1936. Viveu em Rabat, no Marrocos, entre 1954 e 1958, antes de se mudar para Paris, onde fez carreira como ator de cinema, teatro, além de atuar como dublador. Hondo trabalhou também como cozinheiro e garçom. Em Paris, onde viveu até falecer, em 2019, fundou sua própria companhia teatral, a Shango (1966). Antes disso, estudou com a encenadora e atriz francesa Françoise Rosay. Com o teatro, seu objetivo principal era fazer conhecer artistas negros e negras na França que, para ele, devido ao racismo e à discriminação, não tinham espaço nos círculos culturais. Como ator, trabalhou em séries para a TV francesa e em alguns filmes para o cinema. Como diretor, realizou 12 filmes, entre curtas (3) e longas (9). Antes de lançar *Solei Ô*, em 1970, Hondo já havia dirigido dois documentários curtos: *Balade aux sources* (1969) e *Partout ailleurs peut-être nulle part* (1969) (RUSSEL, 1998).

Se Hondo se diferencia de Sembène no estilo, se aproxima do senegalês no entendimento do potencial criativo e político do dispositivo cinematográfico. Como Sembène, viu no cinema uma ferramenta de luta política e transformação social, apostando que poderia alcançar públicos maiores e mais diversos. No entanto, o cineasta mauritano defendia um cinema radicalmente distinto daquele nascido e formado na tradição de boa parte da produção cinematográfica ocidental (em essência, da Europa e de Hollywood, nos Estados Unidos), repleto de maniqueísmos e narrativas ligeiras. Defendia um cinema que falasse das questões que o imaginário colonial sempre tentou encobrir, oferecendo, em seu lugar, representações de África como um território de conquista e de exploração científica.

political implications for African immigrants, the focus on Diouana's awakening consciousness appears limited to her personal narrative of struggle against and within an oppressive situation.

Suas experiências pessoais na condição de imigrante estão presentes em seus filmes e constituem o centro da crítica estética e política que as imagens, os sons e os discursos que ecoam em *Solei Ô* convocam. Todos os seus trabalhos mobilizam questões políticas (a imbricação da raça e da classe atravessa sua obra de ponta a ponta), históricas ou sociais de maneira muito enfática. Além de *Solei Ô*, a temática das experiências de imigração de africanos na França está presente em outros de seus filmes, como *Les Bicots Nègres: Vos Voisins* (1973) e *West Indies: Les Nègres Marrons de la Liberté* (1979). *Solei Ô* é o primeiro longa-metragem realizado por um cineasta da Mauritânia (CHAM, 2011; RUSSEL, 1998; UKADIKE, 2002).

4.5 “ME DIGA DE ONDE EU VIM”: ANÁLISE DE *SOLEI Ô*

Para Harrow (2013, p. 2), inserido naquilo que, em seus estudos sobre os cinemas africanos, o autor chama provocativamente de *Trash*, *Solei Ô* (assim como *La Noire de...*) é um “cinema de luta, de oposição, de revolta, de gritos”¹⁶. O filme “mistura documentário e ficção, sonho e dança, em um poético exorcismo do colonialismo” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 359).

Solei Ô conta a história de um imigrante da Mauritânia recém-chegado em solo francês, que viajou para tentar ganhar a vida alimentado pelas promessas dos ideais cosmopolitas nos arredores da antiga metrópole colonial. Ele quer encontrar um trabalho que possa garantir sua sobrevivência na cidade ao mesmo tempo em que, cheio de esperança, tenta se inserir na sociedade francesa. No entanto, como ocorreu com Diouana no filme de Sembène, sua presença, onde quer que esteja, é a de um objeto estranho, de certa forma assustador aos olhos dos europeus. Tal qual a personagem de Sembène, ele carrega apenas uma maleta, onde estão grudados adesivos com as bandeiras de alguns países africanos do Oeste do continente (Mauritânia, Camarões, Gana, Sudão, Guiné). O imigrante, interpretado por Robert Liensol, aporta na capital francesa para consumir a esperança de lá encontrar um emprego, no afã de explorar suas potencialidades como sujeito. Mas tão logo ele chega, já passa a ser tomado de desilusão e desencanto. Na sociedade neocolonial francesa de então, a busca por trabalho é uma forma de continuidade da exploração colonial, agora inscrita sob o

16 Tradução nossa do original “*A cinema of struggle, of oppositionality, of revolt, of cries.*”

suor e o sangue do imigrante (ZIMMER, 1974). É precisamente procurando emprego a partir de ofertas que aparecem nos jornais que ele bate de porta em porta, ouvindo apenas negativas. Em uma delas, uma senhora diz para ele voltar para onde veio, ao que ele responde: “Me diga, senhora, de onde eu vim?”. Para ele, a modernidade é exclusão, negação de sua autonomia enquanto sujeito e submissão a questionamentos constantes sobre suas capacidades intelectuais, psicológicas, afetivas, sexuais. Tanto nos espaços de convivência coletiva quando nos ambientes privados, o que o imigrante enfrenta e não tarda em perceber é que sua mobilidade social nos parâmetros da metrópole é bloqueada o tempo inteiro. Sem divorciar a estética da política, é justamente essa interdição que interessa ao filme colocar em crise.

Hondo examina o racismo que atravessa o econômico e social. Mas ele não trata apenas do preconceito na comunidade branca. Ele também demonstra como classe e raça operam entre os africanos. Hondo lida com essas questões em um filme que desafia o estilo tradicional. *Soleil O* é sua primeira tentativa de encontrar uma forma que reflita seus temas com precisão. Ele está entre os diretores africanos que acreditam que seu mundo deve ser retratado por um cinema que se divorcia da tradição Ocidental dominante, exemplificada por Hollywood. Ele vai de um ponto a outro em uma estrutura episódica motivada pelo conteúdo ideológico, e não pelas demandas da narrativa.¹⁷ (RUSSEL, 1998, p. 79, tradução nossa)

Embora compartilhe com *La Noire de...* de diversos elementos temáticos e técnico-narrativos (a figura do personagem-narrador, a presença da câmera que surpreende as pessoas nas ruas em algumas cenas, o preto e branco da fotografia, as referências ao Pan-Africanismo, a trilha sonora que mistura músicas africanas e ocidentais) *Solei Ô* também se distingue pois quer falar de outras questões que não cabiam no escopo do filme de Sembène. Pois se em *La Noire de...* Sembène circunscreve sua trama ao relato da experiência individual de Diouana para falar sobre uma situação comum para muitos africanos que partem para tentar a sorte no estrangeiro, em *Solei Ô* o recorte é ampliado para aquilo que o próprio protagonista e (narrador) do filme chama de “invasão negra”. Ou seja, o deslocamento de milhares de homens e mulheres rumo à Europa na esperança de poder usufruir de novas formas de partilha, vivências, aprendizados, em suma, de criar condições para levarem uma vida melhor. Sob seus ombros, o peso de histórias de violências as mais variadas, de esperanças e medos.

17 “Hondo examines the racism that crosses economic and social strata. But he does not just deal with prejudice in the white community. He also demonstrates how class and race operate among Africans. Hondo deals with these issues in a film that challenges traditional style. *Soleil O* is his first attempt to find a form that accurately reflects his subjects. He is among those African directors who believe their world must be portrayed by a cinema that divorces itself from the dominant Western tradition as exemplified by Hollywood. He moves from point to point in an episodic structure motivated by ideological content rather than the demands of the narrative.”

Para a figura do imigrante, a busca por trabalho se configura, na prática da sua vivência no estrangeiro, como um monstro que repõe a lógica colonial sob outros termos, sob o signo do disfarce. Para lidar com isso, ele participa de encontros com outros imigrantes africanos onde discutem ações, práticas e maneiras de resistir e construir condições para reagirem a esse contexto que os violenta e subjuga. Contexto esse que os impede de romper com as fronteiras, as visíveis e as invisíveis, que expõem as fraturas e fragilidades do discurso humanitarista da francofonia. Assim como Diouana, o protagonista do filme de Hondo é consumido até sucumbir e resolver buscar refúgio em uma floresta, onde se expressa por meio de um grito libertador, rodeado por figuras que simbolizam as lutas anticolonialistas. Às chamadas, o que vemos são fotografias de Patrice Lumumba, Malcolm X, Mehdi Ben Barka, Che Guevara: todos assassinados.

Logo nos primeiros contatos com a sociedade francesa, o sonho de encontrar seus irmãos franceses e partilhar com eles daquele mundo, aprender com seus saberes universais, alimentar-se de sua cultura, já provocavam nele uma progressiva sensação de desconforto e humilhação. As imagens que antecedem a chegada desse personagem dão o tom de alegoria que o filme de Med Hondo pretende estabelecer. A cena de abertura, em animação gráfica, mostra um Rei Africano sentado em seu trono. Ao seu redor, seus súditos observam dois homens fardados, figuras que representam militares dos exércitos coloniais, enquanto o destronam, ocupando o seu espaço. Política das imagens: o registro alegórico inicial projeta no filme as condições para que ele afirme suas observações sociais, históricas e políticas. Para Ukadike (1993), em *Solei Ô*

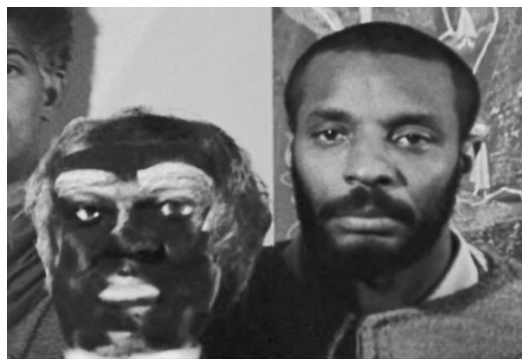
[...] o político e o histórico se fundem à teleologia sociológica e cinematográfica em um discurso ideológico. Em uma das sequências mais poderosas, Med Hondo altera o significado do símbolo da cruz Cristã, transformando-a em uma espada. Ao fazê-lo, ele dicotomiza as polaridades culturais representadas pelo símbolo da ideologia do homem branco (cruz/Cristianismo/salvação/esperança) e a adoção da religião cristã pela África, que ele vê como uma intrusão 'violenta' e indesejável no tecido social da África.¹⁸ (UKADIKE, 1993, p. 46, tradução nossa)

A representação da invasão colonial europeia, nos traços da alegoria construída sinteticamente nas primeiras imagens do filme, desenha o eclipse que se instauraria sobre

18 "here the political and historical coalesce with sociological and cinematic teleology into ideological discourse. In one of the most powerful sequences, Med Hondo changes the Christian meaning of the symbol of the cross by reversing it onto a sword. In doing so, he dichotomizes the cultural polarities signified by the white man's symbol of ideology (cross/Christianity/salvation/hope), and Africa's adoption of the Christian religion which he sees as a "violent" and unwelcome intrusion onto Africa's social fabric."

praticamente todo o continente africano no início do século XX. Nas cenas seguintes, um oficial do exército colonial coordena lutas corpo a corpo; a seguir, os mesmos homens africanos marcham portando cruzeiros. Inseridos na religião dos brancos, eles agora podem partilhar da cultura do Ocidente (BARNES, 2003).

O prólogo de *Solei Ô*, costurado por esse conjunto de cenas, anuncia a relação que o filme irá articular entre o colonialismo e as práticas neocoloniais que persistem em elaborar novas formas de dominação e sujeição, limitando e reduzindo os espaços de convivência para o imigrante. Se a França até hoje nunca se descolonizou de fato (MBEMBE, 2019), a grande cidade que o personagem do filme de Med Hondo encontra, no final da década de 1960, é notoriamente mais hostil à sua presença. Não é deslize o fato de que, até agora, viemos nos referindo ao protagonista do filme como “um imigrante”, “um personagem”, um trabalhador, um homem, “o narrador”. No filme não é feita menção a seu nome senão na cena da conversão e do batismo em que, um a um, potenciais imigrantes africanos recebem seus nomes ocidentais após pedirem perdão por se comunicarem em seus idiomas nativos. A menção ao seu nome (Jean), assim como as fronteiras que partiram o continente africano em territórios sob controle dos países imperiais à época do avanço colonial, aparecem como ficções, invenções e formas de domínio e controle. No entanto, os rastros de sua existência são muito reais e visíveis na vida dos imigrantes. Ao longo do filme, diversas cenas vão demonstrar os traços que, nas relações cotidianas, caracterizam as contradições e as ambiguidades daquele contato alegórico-metafórico inicial e como sua violência opera no corpo e nas mentalidades dos imigrantes. Mas para construir, era preciso também desconstruir os componentes desse imaginário, buscar formas e conteúdos capazes de quebrar a hegemonia de suas representações. Med Hondo persegue isso.



Solei Ô (1970)

A concepção narrativa e estilística do filme amplifica essas sensações. Sua evolução fragmentária de sequências, o desencontro entre as imagens e os sons em diversos momentos, a variação inconstante de planos (fechados, abertos, de detalhes) e movimentos de aproximação e distanciamento dos rostos dos personagens de maneira abrupta reforçam uma estética que não quer apaziguar a sensibilidade espectral. Ao contrário, quer cindir, romper e desestruturar o aparato colonial também esteticamente, como experiência visual e narrativa que busca provocar outros sentidos e sensações. Para o personagem-protagonista e para todos os outros que compartilham com ele a experiência da imigração, a hostilidade com que são tratados acaba por alimentar, paradoxalmente, a consciência da necessidade de organização e resistência. Resistir, essencialmente, quer dizer resistir ao neocolonialismo em todas as frentes em que ele é capaz de atingir o ser colonizado. Se a colonização, mais do que uma invasão geográfica e territorial, como mencionamos no capítulo 2, foi também uma ocupação psicológica (mental) e de consolidação de um imaginário, um dos aspectos centrais do filme gira em torno de provocações sobre essas questões existenciais. É na encenação do contato entre o africano e seu antigo colonizador, os negros africanos e os brancos europeus, mas também entre os próprios imigrantes que chegam de toda parte, que Hondo quer exercitar sua crítica política. Crítica que, a bem dizer, evoca os sentimentos que a herança das representações e do imaginário colonial provocou na consciência dos povos africanos.

Para Bamba (2011), *Solei Ô* não mostra diretamente, mas a voz do narrador ajuda a aproximar o espectador do relato subjetivo do personagem nesse processo de desencantamento que toma conta de si. Ao mesmo tempo, ele narra o processo de formação de sua consciência política.

O filme deixa subentendido que depois de ter criado estes seres híbridos e aculturados, a colonização, de certa forma, predispõe os colonizados africanos à experiência da imigração, entendida aqui como um desejo de ir ao encontro daquele que é supostamente um semelhante, um “irmão”. (BAMBA, 2011)

Em última instância, essas representações produziram distúrbios e estranhamentos, bem como corromperam os processos de identificação dos seres colonizados, como evidenciam os relatos, por exemplo, de Franz Fanon, ao constatar os paradoxos de suas experiências diante das imagens e discursos mobilizados pelos filmes do Tarzan (que basicamente o colocam lutando contra a ameaça dos indígenas, dos nativos, dos primitivos), que assistiu quando jovem (SHOHAT e STAM, 2005). Se já fazia sentido aludir aos escritos

de Fanon ao analisarmos *La Noire de...*, aqui essa relação fica mais evidente no percurso da vertigem mental que acomete o imigrante progressivamente ao longo do filme. No âmbito dessa hegemonia erigida pelo imaginário colonial, os valores civilizacionais, a moralidade, a riqueza cultural, o racionalismo, a lógica, em suma, toda sorte de elementos e expressões da cultura ocidental são identificados com a figura do colonizador, do homem branco. É esse mundo que o narrador do filme encontra e contra o qual, assim como Diouana, vai começar a criar estratégias, coletivas e individuais, para o recusar.

Nesse sentido, é exemplar a cena em que dois homens negros debatem, em uma praça, o que parecem questões ligadas a cor de suas peles. “Veja, a cor da minha pele é mais clara que a sua”, diz um deles. Em meio à discussão, uma mulher negra passa entre eles ordenando que se calem (“bando de negros”, “idiotas”). Pertencer ao mundo dos brancos é, pois, uma questão de sobrevivência, de afirmação por necessidade. Fora de África, os imigrantes negociam o tempo inteiro suas identidades. No plano seguinte, ao tropeçar num casal de franceses quando descia uma escadaria, aquele que argumentava possuir a pele mais clara é xingado pelo homem branco, tratado como um sub-humano, um árabe “igual a todos os outros”. Sentado em um banco, o personagem-narrador apenas observa. Para eles, a vida “na terra dos livres” é caos, destroços. Eles são peças soltas que não cabem no mesmo quebra-cabeça.



Solei Ô (1970)

Solei Ô é estruturado como uma galeria de conversas, situações e encontros. Uma das cenas mais emblemáticas do filme, exemplificadora do racismo e da secessão que permeia o espaço e o tempo que ele quer representar, se desdobra após o imigrante conhecer e dormir com uma mulher branca que queria muito transar com um homem negro pelo prazer do experimento, “por curiosidade”. Não apenas como fetiche, que é o que está explícito, mas como exercício de poder, vontade de conquista e dominação, de exposição de um objeto adquirido. Ao passear pelas ruas da cidade, o casal é observado com olhares reprovadores, impávidos, incrédulos. Ora, relações interracialias não cabem na sociedade francesa de então. Nela está justamente fundada, de maneira didática, a representação do imaginário colonial de desejo do corpo negro, que parte de um olhar exótico, olhar que deseja um Outro (idealizado, criado e cultivado no folclore desse imaginário) ao mesmo tempo em que o inferioriza conscientemente. Mas esse desejo, parece indicar o filme, não pode jamais ser consumado sob penalização moral do conjunto da sociedade. Para reforçar essas sensações, Hondo insere diversos sons de animas na trilha sonora. Esses sons (de porcos, vacas, pássaros, galinhas) cobrem as imagens enquanto os populares observam o abraço do casal. A câmera surpreende os passantes, evidenciando os elementos documentais que também ajudam a compor a estética do filme.

A condição de subalterno parece ser o percurso natural da experiência africana no estrangeiro, como mostram as diversas cenas em que o imigrante trava conversas abertas com os franceses sobre questões como raça, poder, privilégio, escravidão, colonialismo. Em uma delas, o imigrante afirma que, para os brancos, só existem três tipos de seres: a espécie humana, os animais e, por último, os negros. Em outra, durante uma reunião em que participam dezenas de imigrantes africanos, discute-se o que fazer diante da dura realidade da experiência de viver na antiga metrópole. Em *Soleil Ô*, os personagens africanos são ativos. O papel do narrador ao longo do filme evidencia a centralidade, imanente ao discurso do filme, de tornar o sujeito colonizado um agente consciente de sua própria história. Mas protagonismo narrativo não encontra um mundo puro e renovado. O processo decolonial não encerrou as demandas por novas formas de luta, articulação política, estética e psíquica, como mostra o letreiro que invade a tela, no último plano do filme: *continua* (“*to be continued*”). Ao contrário, a *saída da grande noite*, a *declosão do mundo*, para Med Hondo, ainda não aconteceu, pois a África se descolonizou apenas formalmente (MBEMBE, 2013; UKADIKE, 2002). *Solei Ô*, ao colocar em cena um sujeito africano que parte para a metrópole e inverte as

instâncias da representação, como *La Noire de...*, Hondo chafurda ainda mais o paradigma do olhar exótico.

Se a separação do contexto das produções culturais do exercício de análise das obras propriamente ditas é uma empreitada questionável, no caso dos cinemas africanos, que nascem praticamente juntos aos próprios países, ignorar tais fatores pode ser bastante perigoso para o entendimento dos filmes. A experiência de viver a alteridade na imigração, tema comum aos filmes analisados neste trabalho (e a tantos outros), está profundamente ligada a questões sociais e políticas africanas e francesas, raciais e econômicas, como vimos até aqui. Além disso, o neocolonialismo, expressão estrutural da discriminação, dominação e manutenção do poder foram também os componentes essenciais dos sistemas coloniais. Assim, estão presentes com toda força nos filmes que marcam o nascimento e os primeiros passos de desenvolvimento da atividade cinematográfica nos países recém-independentes. Não é possível ignorá-los. No cinema do período colonial, a presença do africano esteve, sem constrangimento, totalmente atada ao exotismo e ao folclore, amalgamados para compor a hegemonia do modo de representação euro-americano, cujo legado descrevemos e analisamos brevemente nos capítulos iniciais. *La Noire de...* e *Solei Ô* oferecem suas imagens e seus discursos para contar outras histórias, a partir de outras perspectivas, isto é, perspectivas africanas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema nos países africanos, como escreveu Armes (2006), é uma experiência em primeiro lugar pós-colonial, isto é, fruto das dinâmicas incensadas pelos processos de emancipação política que ocorreram em grande parte a partir dos 1960, e dos quais não podem ser apartados sob o perigo da incompreensão de seus discursos, de suas significações e reivindicações. Inserido no plano cinematográfico global, seu nascimento acompanha o desenrolar do cinema moderno, das discussões em torno da própria ideia de representação que avança no pós-guerra, dos Cinemas Novos, do chamado cinema do Terceiro Mundo, da Nouvelle Vague. Mas embora possua pontos em comum com esses movimentos, ele também buscou se articular por caminhos particulares, fundado nos dilemas que as próprias lutas decoloniais detonaram quando das independências.

Dadas as especificidades de suas reivindicações, os cinemas africanos, principalmente nas duas primeiras décadas, trilharam caminhos marcadamente políticos. O cinema, como vimos anteriormente, é então uma ferramenta de conscientização política e plataforma para o exercício de críticas sociais direcionadas para as questões que atingem as nações africanas. Falamos antes em reivindicações, pois, como tentamos demonstrar neste trabalho, a atividade cinematográfica nos países africanos independentes, nas lentes de seus primeiros autores, esteve profundamente atada aos seus respectivos contextos políticos.

Se a aventura colonial foi tanto necessidade de expansão comercial e territorial quanto de captura e domesticação dos saberes locais, as independências de dezenas de países a partir do final dos anos 1960 iriam detonar reações e respostas diretas a esses processos. Nas histórias narradas nos filmes de Ousmane Sembène e Med Hondo, a trajetória das personagens e suas experiências de vida são colocadas sob o crivo do olhar dos próprios africanos, antes impedidos de contarem suas próprias histórias.

Como vimos, a emergência de um cinema feito na África, por africanos e para africanos, nasce após o desabrochar político dos países que, a partir dos anos 1960, se tornaram independentes dos impérios europeus. Com isso, uma virada fundamental de perspectiva teve início, movimentando as instâncias de enunciação e representação sobre as imagens que se produziam nestes e por estes países. Se até os processos de independência as colônias europeias controlavam as narrativas, os pontos de vista e os discursos, o nascimento

dos cinemas africanos iniciou uma longa marcha de ruptura com este modelo de representação.

Nesta pesquisa, olhamos para a diáspora, para os personagens que imigraram, para analisar suas experiências longe da casa, no contato direto com o antigo colonizador. A imigrante senegalesa (*La Noire de...*) e o imigrante mauritano (*Solei Ô*) que partem de suas cidades rumo à França na busca por melhores oportunidades e condições de vida logo se deparam com um mundo que os oprime, segrega, discrimina e violenta. A francofonia, suposta extensão dos laços fraternos firmados durante o período colonial, como horizonte de conquistas pessoais e coletivas, se apresenta como uma nova forma de colonização, uma armadilha que repõe a opressão sobre outros termos. Como evidenciam os filmes, a crucial diferença agora é que essas histórias são narradas pelos africanos e, portanto, é possível olhar para os significados dessa opressão a partir da perspectiva dos oprimidos. Aquilo que Jean Rouch tateou, Sembène e Hondo (assim como outros) envergam, desdobram e aprofundam. Em seus filmes, o personagem africano, em suma, pode expressar suas subjetividades. Mas a experiência dos cinemas africanos não se resume a esses aspectos.

Os filmes analisados neste trabalho mostram seus tempos históricos, situando-se precisamente nos primeiros anos após as independências, mas tanto *La Noire de...* quanto *Solei Ô* colocam em cena as contradições explícitas e implícitas que estruturavam o sistema colonial e que, depois, passam enformar a violência neocolonialista, sustentando as diversas formas com que o poder é exercido na relação do colonizador com o colonizado. Esse contexto é indissociável dos filmes e, neles, aparece como elemento fundamental na construção dos sujeitos que narram: o contato com o antigo colonizador em suas terras é ao mesmo tempo conexão com um passado de violência e abertura de novas possibilidades de luta e resistência. Isso pois as atitudes tomadas pelos personagens dos filmes não são passivas. Embora trágicas, tanto Diouana quanto o imigrante mauritano de *Solei Ô* assumem posturas conscientes diante da violência que vivenciam, tomam posturas ativas.

Esses filmes, como outros mencionados neste trabalho, abriram janelas que provocaram novas abordagens estéticas, políticas e narrativas e que continuam a produzir múltiplas chaves de leitura na história contemporânea dos cinemas africanos. Tal percurso, evidentemente, permanece em movimento, em construção e em diálogo constante até hoje. Nos filmes que estudamos nesta pesquisa, a experiência da imigração e as figuras dos imigrantes africanos e suas trajetórias no estrangeiro são histórias complexas e contraditórias, esperançosas e amedrontadas, que falam do passado e do presente dos quais seus personagens

pertencem. Nas histórias que seus personagens narram e nos contextos em que estão inseridos (os personagens e os próprios filmes) *La Noire de...* e *Solei Ô* inauguram não só os cinemas africanos, mas também uma espécie de subgênero que vem sendo explorado por muitos outros cineastas africanos, com novos olhares e novas demandas. Essas histórias, como informa o texto-legenda que toma o último frame de *Solei Ô*, continuam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BAMBA, Mohamed. **Imagens e discursos dos filmes africanos sobre as experiências migratórias e o “desejo de alteridade”**. RUA – Revista Universitária do Audiovisual, UFSCAR, 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/imagens-e-discursos-dos-filmes-africanos-sobre-as-experiencias-migratorias-e-o-desejo-de-alteridade/>>. Acesso em: 28 de out. de 2020.

BAMBA, Mohamed. **Jean Rouch: cineasta africanista?** Belo Horizonte: Revista Devires, v. 6, n. 1, 2009, pg. 92-107.

BARLET, Olivier; BLANCHARD, Pascal. **Rêver: L'Impossible tentation du cinéma colonial**. In: Sandrine Lemaire (ed), **Culture coloniale 1871-1931**. Paris: Autrement, 2003, pg. 119-135.

BARNES, Kristen Gail. **Contemporary cinematic constructions of French and francophone African immigrant identities**. Duke, tese de doutorado em Filosofia, Duke University, 2003.

BLOOM, Peter J.. **French colonial documentary: mythologies of humanitarianism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

BOTHA, Martin A.. **South African Cinema: 1896-2010**. Chicago: Intellect, 2012.

CHAM, Mbye B.. **Film and History in Africa: A Critical Survey of Current Trends and Tendencies**. 2011

GOMES, Tiago de Castro Machado. **Articulações entre os pioneiros do cinema na África subsaariana do oeste**. In: GOMES, Tiago de Castro Machado. (Org.). **Clássicos Africanos - A primeira geração de cineastas da África do Oeste**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2019, v. 1, p. 5-20.

GOMES, Tiago de Castro Machado. **“Para africano ver” Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)**. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, UFF, 2016.

CROWDER, Michael. **A Primeira Guerra Mundial e suas Consequências**. In: BOAHEN, Albert Adu (ed). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Brasília: UNESCO, 2010, pg. 319-351

MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed). **História geral da África, VII: África 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

GADJIGO, Samba. **Ousmane Sembène: The making of a militant artist**. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2019.

HARROW, Kenneth W.. **African cinema from bellow**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

HENNEBELLE, Guy. **Ousmane Sembène: For Me, the Cinema Is an Instrument of Political Action, but....** In: ANNAS, Max; BUSCH, Annett. **Ousmane Sembène Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pg. 7-17

JOLLY, Eric. **Les missions Griaule et le cinéma ethnographique**. In: À la naissance de l'ethnologie française: Les missions ethnographiques en Afrique subsaharienne (1928-1939), 2016. Disponível em: <http://naissanceethnologie.fr/> Acesso em: 16/10/2020

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2013.

MATOS, Patrícia Ferraz de. **Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX)**. Comunicação e Sociedade, 2016. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752016000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 de jul. de 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite – Ensaio sobre a África descolonizada**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: África - Indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MEYER, Charlotte. **Les naissances du cinéma francophone subsaharien: les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène**. Rimouski, dissertação de mestrado em Estudos Literários, Universidade do Québec, 2004.

MURPHY, David. WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African cinema: Ten directors**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

PFAFF, Françoise. **The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema**. Contributions in Black Studies: Vol. 11, 1993. Disponível em: <https://scholarworks.umass.edu/cibs/vol11/iss1/3> Acesso em: 7 nov. de 2020

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **A economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan**. Florianópolis, dissertação de mestrado em Antropologia, UFSC, 2008.

RUSSEL, Sharon A.. **Guide to African cinema**. Westport: Greenwood Press, 1998.

SHEPPERSON, Arnold; TOMASELLI, Keyan. **O cinema sul-africano: do apartheid ao pós-apartheid**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: África - Indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pg. 108-139.

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

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Teoria do cinema e espetatorialidade na era dos “pós”**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pg. 393-424.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

THIONG'O, Ngugi wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25-32.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **African films: A retrospective and a vision for the future**. *Critical Arts* v. 7, 1993, p. 43-60. Disponível em: <
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02560049385310041?journalCode=rcrc20>>
Acesso em: 20 set. de 2020

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Questioning African cinema: conversations with filmmakers**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

ZIMMER, Christian. **Cinéma et politique**. Paris: Seghers, 1974.

FILMES CITADOS

- África sobre o Sena (Afrique sur Seine, Mamadou Sarr e Paulin Soumanou Vieyra, 1955)*
- Afrique 50 (René Vaultier, 1950)*
- Aventuras de Stanley e Livingstone, As (Stanley and Livingstone, Henry King/Otto Brower, 1939)*
- Batalha de Argel, A (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966)*
- Borrom Sarret (1962)*
- Bozambo (Sanders of the River, Zoltan Korda, 1935)*
- Carta Camponesa (Kaddu Beykat, Safi Faye, 1976)*
- Chemin de l'Honneur, Le (Jean-Paul Paulin, 1939)*
- Concerto pour un exil (Desiré Ecaré, 1968)*
- E não há mais neve... (Et la neige n'était plus..., Ababacar Samb-Makharam, 1965)*
- Estátuas também morrem, As (Les statues meurent aussi, Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet, 1953)*
- Eu, um Negro (Moi, un Noir, Jean Rouch, 1958)*
- Femme au couteau, La (Timité Bassori, 1969)*
- France est un Empire, La (vários, 1938)*
- Hommes sans nom, Les (Jean Vallée, 1937)*
- Jaguar (1954-1967)*
- L'Atlantide (Jacques Feyder, 1921)*
- Légions d'honneur (Maurice Gleize, 1938)*
- L'homme du Niger (Jean Baroncelli, 1940)*
- Negra de..., A (La Noire de..., Ousmane Sembène, 1966)*
- Niaye (1964)*
- Pirâmide Humana, A (La pyramide humaine, 1959-60)*
- Rastus Among the Zulus (Arthur Hotaling, 1913)*
- Remparts d'argile, A (Jean-Louis Bertuccelli, 1970)*
- Rhodes, o Conquistador (Rhodes of Africa, Berthold Viertel, 1936)*
- Sentinelles de l'Empire, Les (Jean d'Esme, 1939)*
- Simba (Martin E. Johnson & Osa Johnson, 1927)*
- Solei Ô (Med Hondo, 1967)*
- Tamango (John Berry, 1958)*

Tarzan, O Destemido (Tarzan the Fearless, Robert F. Hill, 1933)

Trois de Saint-Cyr (Jean-Paul Paulin, 1939)

Viagem à Lua (Le Voyage sur la Lune, Georges Méliès, 1902)

Viagem da Hiena, A (Touki Bouki, 1973, Djibril Diop Mambéty)



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br