



CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 2

MICHELLE SALES
PAULO CUNHA
LILIANE LEROUX



À MARGEM DO
CINEMA PORTUGUÊS

“A CULTURA É POLÍTICA”: O CINEMA DE OUSMANE SEMBÈNE NA ÁFRICA PÓS-COLONIAL

Sérgio Dias Branco

Ousmane Sembène nasceu nove anos depois de Blaise Diagne ter sido o primeiro deputado africano do Senegal eleito ao parlamento francês. No final do século XIX, a França havia conquistado o controlo do território do Senegal depois da retirada da Grã-Bretanha. Tornou-se parte da África Ocidental Francesa. Ao longo dos séculos, esta região foi explorada para o comércio de escravos e bens pelos portugueses e holandeses. Em 1946, o Senegal tornou-se parte da União Francesa. Cerca de 12 anos depois, tornou-se uma república que integrava a Comunidade Francesa.

Sembène viu todas essas mudanças, mas também como elas resultaram da luta do povo senegalês pela emancipação. A esperança pela autodeterminação seria concretizada em breve. Em Junho de 1960, o Senegal tornou-se independente e uma parte integrante da Federação do Mali, que abandonou no final desse ano. Leopold Senghor foi o primeiro presidente da nova república, que Sembène, como comunista e internacionalista, criticou em conjunto com o chamado “socialismo africano”, particularmente a “negritude” defendida por ele e o apoio que deu a uma Comunidade Francófona. Depois de um golpe fracassado liderado pelo primeiro-ministro Mamadou Dia, foi elaborada e aprovada uma Constituição. Em 1966, a União Progressista Senegalesa de Senghor tornou-se o único partido político do país até 1978. Abdou Diouf tornou-se presidente em 1981. O Senegal e a vizinha Gâmbia pretendiam combinar forças militares e de segurança e, no ano seguinte, fundaram a confederação Senegâmbia, que foi dissolvida sete anos depois. O movimento separatista na província sulista de Casamance ganhou força no início dos anos 1980. Em 2000, o líder

da oposição, Abdoulaye Wade, venceu a segunda volta das eleições presidenciais e encerrou 40 anos de governo do Partido Socialista, introduzindo mudanças políticas e legislativas tal como o poder do presidente de dissolver o parlamento. O Partido Democrático Senegalês de Wade obteve uma esmagadora maioria nas eleições parlamentares de 2001. Quando 1863 passageiros morreram num desastre de um *ferryboat* na costa da Gâmbia, o incidente teve um impacto político que levou à renúncia do governo. Em Outubro de 2005, uma disputa com a Gâmbia sobre as tarifas dos *ferrys* na fronteira resultou num bloqueio dos transportes. As economias dos dois países saíram prejudicadas. O presidente da Nigéria, Olusegun Obasanjo, organizou conversações para resolver o problema. Em 2006, o exército senegalês lançou uma ofensiva contra rebeldes de uma facção do Movimento de Forças Democráticas de Casamance. O Senegal e a Espanha concordaram em patrulhar conjuntamente a costa senegalesa para conter o êxodo dos denominados *migrantes ilegais* para a Europa, particularmente para as Ilhas Canárias. O Senegal era e ainda é um ponto de partida comum para refugiados pobres e desesperados que partem em barcos frágeis e sem segurança.

O Percurso de Sembène

O senegalês Sembène Ousmane, um dos principais artistas africanos do século XX como escritor e realizador de cinema, estava atento a este processo histórico. Como Pfaff (1993) afirma, a sua originalidade “como cineasta reside em ele ter conseguido adaptar com sucesso o cinema, um meio primordialmente ocidental, às necessidades, andamento, e ritmo da cultura africana” (p. 14) e, especificamente, da cultura senegalesa. Na veia da tradição africana de contar e transmitir histórias que reflectem criativamente a situação dos seus povos, Sembène optou pela ficção em vez do documentário. Os seus romances, contos, e filmes adoptam uma estética e um modo de narração realista social, límpido e livre. Os seus filmes fortaleceram retrospectivamente a causa da libertação da opressão colonial, mas também a necessidade da luta pelo progresso social no presente. Com uma

forte consciência política enraizada no conhecimento da história, cultura e realidade do Senegal, estas obras retrataram as tensões geradas pelos factores económicos, as classes sociais, os estatutos raciais, a degeneração religiosa e as condições de género no país. Ele era um cineasta africano e um artista político que criticava a *negritude* (*négritude*) — a afirmação ou a consciência irreflectidas do valor da cultura, herança e identidade negra ou africana — porque a África antes da chegada dos colonizadores brancos não era um lugar idílico.

David Murphy (2000) salienta que um elemento fundamental para a compreensão da visão de arte de Sembène é o seu texto “O Homem é Cultura” (“Man Is Culture”) (p. 29). Nesta palestra apresentada na Universidade de Indiana, Bloomington, Sembène explicou que o conceito de arte como um adorno é desconhecido na África Ocidental. A humanidade é arte. A humanidade é cultura. Ou seja, a cultura (da qual a arte faz parte) não pode ser abstraída das raízes históricas e da consciência humana que está na sua origem e que é produzida por ela.

Sembène nasceu em Ziguinchor, Casamance, numa família lebou, e inicialmente seguiu o caminho do pai e tornou-se pescador. Trabalhar como canalizador e pedreiro deu-lhe uma perspectiva interna dos problemas e desafios da classe trabalhadora. A sua avó materna criou-o e influenciou-o grandemente. Ela é, sem dúvida, a razão pela qual as mulheres desempenham um papel tão importante nas suas obras. O wolof era a sua língua materna. Ele aprendeu árabe básico numa madraça e francês numa escola francesa, até entrar em conflito com o director em 1936. Durante a Segunda Guerra Mundial, Sembène foi convocado para os atiradores senegaleses, um corpo de infantaria colonial do Exército Francês. Mais tarde, serviu nas Forças Francesas Livres, a organização militar de resistência fundada por Charles de Gaulle, em 1940, em Londres, para continuar a campanha contra os nazis e os seus aliados. Depois da guerra, regressou ao seu país de origem. Em 1947, participou numa longa greve na ferrovia. O livro *Os Pedacos de Madeira de Deus* (Sembène, 2010) foi inspirado nesta corajosa greve dos trabalhadores ferroviários entre Dakar

e Níger, de Outubro de 1947 a Março de 1948. É um retrato da África Ocidental Francesa pós-Segunda Guerra Mundial, no Senegal e no Mali (Sudão Francês), no momento em que a classe trabalhadora africana se tornou organizada. Não tem protagonista, muito menos um herói, excepto uma comunidade de quase 50 personagens que se unem em face de muitas dificuldades e da violenta dominação para defender os seus direitos.

No final de 1947, ele foi novamente para França, onde trabalhou numa fábrica da Citroën, em Paris, e depois nas docas de Marselha, local onde começou a escrever. O seu primeiro romance teve o título *O Estivador Negro* (*Le Docker noir*) e trata de um imigrante africano que enfrenta racismo e maus-tratos nas mesmas docas. Ele testemunha a opressão dos trabalhadores árabes e espanhóis, deixando claro que os seus problemas têm que ver com a submissão no trabalho, sendo vivenciados como racismo e xenofobia. Sembène tornou-se activo no movimento sindical francês e juntou-se à Confederação Geral do Trabalho e ao Partido Comunista Francês (PCF), ajudando a organizar uma greve para impedir o envio de armas para a Guerra da Indochina, que ele via como uma guerra de resistência contra a colonização francesa. Durante este tempo, ele descobriu dois homens que se tornaram grandes influências no seu trabalho: Claude McKay e Jacques Roumain. McKay foi o autor de *Home to Harlem* (1928), que procurava por uma identidade negra distinta entre as pessoas comuns. Roumain, um marxista haitiano, opusera-se activamente à ocupação do Haiti pelos EUA entre 1915 e 1934, ano em que fundou o Partido Comunista do Haiti com outros camaradas. Influenciado por estas figuras, é claro que Sembène viu o seu trabalho artístico e activismo político não apenas como um desejo pessoal, mas como uma necessidade social (Gadjigo, 2010, p. 115).

Deixou o PCF em 1960, nunca abandonando o ideal comunista e continuando a ser um militante através da sua arte, fazendo uso do materialismo histórico para interpretar e intervir na sociedade senegalesa. Numa troca de palavras com o cineasta etnográfico Jean Rouch, que dirigiu alguns filmes marcantes sobre a cultura africana, ele comparou as suas abordagens de maneira clara:

Você diz ver. Mas no domínio do cinema, não basta ver, é preciso analisar. Estou interessado no que está antes e depois daquilo que vemos. O que eu não gosto na etnografia, lamento dizer, é que não é suficiente dizer que um homem que vemos está a caminhar — devemos saber de onde ele vem, para onde ele vai. (Sembène, Rouch, & Cervoni, 2008, p. 4)

De onde vinha e para onde ia Sembène? Para discutir um artista, geralmente discutimos a sua obra e o seu contexto. Às vezes, também consideramos a sua vida e a ligação dela com a sua arte. No entanto, neste caso, devemos examinar o seu nome também. Devemos escrever “Sembène Ousmane” ou “Ousmane Sembène”? Esta não é uma pergunta fútil. O primeiro, que foi adoptado pelo artista nos seus filmes e livros, é escrito no estilo usado em documentos oficiais franceses, com “Sembène”, um apelido patronímico, à frente. Traz a marca da história, chamando assim a atenção para a persistência do colonialismo após o fim da colonização. O segundo, “Ousmane Sembène”, normalmente utilizado, apaga estas associações.

Dar Voz à África Revolucionária

A arte de Sembène dá voz à África revolucionária. Apesar das personagens individualizadas, o verdadeiro protagonista das suas ficções é o povo senegalês, catapultado pelo desenvolvimento histórico e as relações de produção do colonialismo para o centro da luta de classes contemporânea. As suas obras desmascaram a nova burguesia e criticam a persistência das estruturas feudalistas e do obscurantismo cultural. Para ele, a autonomia das potências coloniais em África foi muitas vezes apenas formal. Não mudou as estruturas económicas e sociais existentes.

Ele percebeu que os filmes podiam chegar a um público africano mais amplo que não tinha os meios ou a educação para ler os seus escritos. Em 1962, ele foi estudar com uma bolsa no Instituto Soviético de Cinema Gorky, em Moscovo, onde trabalhou com o cineasta ucraniano Mark Donskoy. Depois de voltar ao Senegal, dirigiu duas curtas-metragens

em 16mm: o documentário *L'Empire sonhrai* (1963) e o drama *Borom Sarret* (1963). *L'Empire sonhrai*, produzido pela República do Mali, retrata a história do Império Songhai Islâmico. *Borom Sarret* introduz um estilo não idealizado que Sembène desenvolveria mais tarde, retratando a exploração económica através da interpretação perceptiva do quotidiano de um motorista de carrinho em Dakar. A sua terceira curta-metragem, *Niaye* (1964), baseada num dos seus contos — “Génese Branca” (“Vehi-Ciosane, ou Blanche-Genèse”) —, narra a estória de uma jovem grávida que enfrenta o julgamento de uma comunidade que tenta evitar que o escândalo chegue à administração colonial francesa. *La noire de...* (1966) foi a sua primeira longa-metragem e adapta um dos contos que podem ser encontrados no seu livro *Voltaïque* (1962). O filme ganhou o prémio Jean Vigo, em França, porque era um filme em francês, e chamou a atenção para o cinema africano e Sembène. A personagem principal do filme, Diouanna, é uma empregada senegalesa que é levada para a costa do sul de França pelos seus empregadores franceses. É somente nessa condição de exilada que ela percebe o que significa ser colonizada e africana; um processo semelhante àquele pelo qual o próprio Sembène passou.

O sucesso deste filme deu-lhe a oportunidade de fazer *Mandabi* (1968), falado no seu dialecto nativo wolof. Mais uma vez, baseia-se num dos seus contos, “Madabi”, sobre um homem de uma vila, acostumado a mandar nas suas esposas, que recebe uma ordem de dinheiro do seu sobrinho em Paris. O homem tenta levantar a quantia sem sucesso. Sembène expõe a vaidade e as ambições frias da pequena burguesia. Não é apenas a escolha da linguagem que é importante, mas o poder e a história da comunicação oral nas suas dimensões pública e privada (ver Niang, 1996, pp. 67-86).

No final dos anos 1960, o cineasta desenvolveu dois pequenos projectos para a televisão pública, *Les Dérives du chômage* (1969) e *Traumatisme de la femme face à la polygamie* (1969), ambos focando problemas sociais e culturais que têm raízes na exploração humana nas relações laborais e familiares. *Mandabi* havia marcado a adopção de uma postura crítica em relação ao poder das corruptas elites africanas que se seguiu à opressão

racial e económica do governo colonial. *Xala*, como romance (1974) e filme (1975), prolongaria essa análise do colapso social e moral da África pós-independência, seguida pelos livros *Le Dernier de l'Empire* (1981) e *Niwwam, suivi de Taaw* (1987). É a história de El Hadji, um homem de negócios rico atingido pelo que ele acredita ser uma maldição de impotência, *xala* em wolof, na noite do casamento com a sua bela e jovem terceira esposa. Só depois de perder as riquezas e a reputação é que ele descobre que a fonte do problema é o mendigo que vive fora dos seus escritórios, a quem ele enganou para adquirir a sua fortuna. A história satiriza a burguesia africana moderna, expondo a corrupção no coração dos governos pós-coloniais, como se os colonialistas brancos tivessem sido apenas substituídos por uma elite negra que promove o capitalismo e o imperialismo. A disfunção eréctil do homem é uma imagem desse fracasso, o adiamento da emancipação africana.

A curta-metragem *Taaw* (1970) é sobre um jovem desempregado no Senegal moderno. Embora acusado de ser preguiçoso, ele é capaz de ajudar a sua namorada grávida que foi abandonada pela sua família. *Basket africain aux Jeux olympiques de Munich* (1972) foi filmado durante os Jogos Olímpicos que decorreram na República Federal da Alemanha, mas nunca foi lançado comercialmente devido ao massacre em Munique, que resultou na morte de seis treinadores e cinco atletas israelitas, um polícia alemão e cinco membros do grupo Setembro Negro. *Emitai* (1971) é uma longa-metragem falada no wolof do povo diola e francês que retrata um confronto entre colonos gaullistas franceses e o povo diola do Senegal nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial. As mulheres estão na vanguarda da resistência e o filme transmite o seu poder social como guardiães, preservadoras e potenciadoras de mitos, rituais e estórias. Foi banido em toda a África Ocidental Francesa e exibido no 7.º Festival Internacional de Cinema de Moscovo, onde ganhou o Prémio de Prata. Os filmes de Sembène foram sempre bem-vindos neste festival soviético, que lhe concedeu um prémio honorário pela sua contribuição ao cinema em 1979.

A espiritualidade e a religião da África Ocidental são temas cruciais na obra de Sembène. Quando era criança, ele entrou em contacto com a religião serer, cujos seguidores acreditam num Espírito Divino Criativo chamado *Roog*. Sembène ajudava frequentemente nos rituais de oferendas aos santos antigos e espíritos ancestrais que o povo serer chamava de *Pangool*. Depois, foi atraído pela Irmandade Islâmica Layene, uma pequena comunidade muçulmana senegalesa. Algumas das suas obras traçam paralelos com os temas serer, mesmo que ele se opusesse pessoalmente à religião, alegando que ela tinha sido principalmente uma força social superestruturalmente ligada a relações económicas de dominação e exploração. Os seus filmes afirmaram e reafirmaram que são as pessoas que fazem a sua história, não os deuses. *Ceddo* (1976) é o seu filme mais relevante sobre este tema, revelando a investida do islamismo, do cristianismo e dos negócios de escravos árabes e atlânticos na história africana. Isso mostra que a representação da história foi alterada através da eliminação de crenças antigas, mas também que as novas religiões integraram elementos das culturas locais. Esta é a razão pela qual *Ceddo* combina a estória da conversão de um rei com a de um rapto de uma princesa tribal, uma estrutura narrativa e um padrão de montagem utilizados logo na sua primeira longa-metragem, *La noire de...*, nesse caso oscilando entre o presente e o passado. O filme foi censurado no Senegal, aparentemente por causa de um problema com a documentação necessária, mas mais provavelmente por causa da sua perspectiva sobre a religião — em particular, a representação do assassinato de um imã às mãos da princesa que assim resiste à conversão forçada ao islamismo. Sembène conseguiu lançar uma versão sem cortes para distribuição internacional.

Camp de Thiaroye (1988) foi o único filme que ele fez nos anos 80 e é uma acusação vigorosa do imperialismo europeu na África Ocidental. O filme foca-se num evento que foi um ponto de viragem na luta pela independência do Senegal: o massacre de Thiaroye. Em 1944, os soldados da África Ocidental que tinham lutado contra o nazi-fascismo na Europa aguardavam melhores condições de vida e o pagamento de indemniza-

ções num campo de trânsito no Senegal. O oficial francês no comando é inicialmente diplomático, mas depois tenta enganá-los, o que provoca uma revolta em massa. A resposta francesa é abrir fogo contra eles, matando 35 soldados. A obra ganhou o Prémio Especial do Júri no 45.º Festival Internacional de Cinema de Veneza.

Guelwaar (1992) iniciou uma trilogia sobre a coragem diária face à violência e à desigualdade, tantas vezes ignorada, que continuaria com *Faat Kîné* (1999) e *Moolaadé* (2004). *Guelwaar* abriu o 13.º Festival Pan-Africano de Cinema em Ouagadougou, no Burkina Faso, que homenageou Sembène como pai do cinema africano. Baseia-se nos eventos em torno do enterro de Pierre Henri Thioune, um cristão católico que foi um membro popular da resistência anti-colonialista e cujo corpo foi erroneamente enterrado num cemitério muçulmano. Isso permite ao cineasta analisar os conflitos religiosos como algo que mascara as reais relações conflituais na sociedade senegalesa. *Faat Kîné* dissecou o Senegal pós-colonial, analisando a existência quotidiana de uma mãe solteira de dois filhos, com o nome que dá título ao filme, que luta pela independência e igualdade. A sua vida de opulência e as suas amigas vistosas distinguem-na de outras mulheres senegalesas, mas as relações de poder e mercadoria herdadas do passado para o presente moldam os dois grupos. Finalmente, *Moolaadé* venceu o Prémio Un Certain Regard no Festival de Cinema de Cannes, um troféu que destaca a originalidade cinematográfica. Passado numa pequena aldeia no Burkina Faso, denuncia a mutilação genital feminina. A última imagem de *Faat Kîné* é a dos pés da protagonista enrolando-se de prazer. A mulher que protege as meninas em *Moolaadé* defende o direito ao mesmo prazer.

Conclusão: Cineasta Africano, Artista Político

Todos os filmes de Sembène foram feitos sob severas restrições técnicas e financeiras. A distribuição foi um desafio ao longo da sua carreira, especialmente porque ele insistiu, de *Mandabi* em diante, que os seus filmes fossem falados em wolof. Ele queria que os filmes fossem fiéis ao que retratavam, ligando-se ao público senegalês para o tornar mais consciente sobre a sua

história (Sembène & Greer, 2008, p. 217) e situação (Sembène & Gregor, 2008, p. 109). Por outras palavras, o seu cinema era uma arte narrativa crítica e popular que não era simplesmente feita para o povo, mas vinha dele, dos seus esforços para se libertarem das grilhetas. As convicções de Sembène foram claramente incorporadas nos seus filmes e articuladas no seu discurso público, neste caso numa entrevista conduzida pelo académico e cineasta senegalês Samba Gadjigo:

A cultura é política, mas é outro tipo de política. Não estás na arte para seres escolhido. Não estás envolvido na sua política para dizer “eu sou”. Na arte, és político, mas dizes: “Nós somos. Nós somos” e não “eu sou”. Em cada etapa da vida, o povo cria a sua própria cultura, marca a sua era, e avança! Portanto, quando eu descobri a cultura, eu fiz uso disso. Política. Não a política do político, tornar-se deputado, chefe de gabinete, ou outra coisa; mas falar em nome do meu povo. E é aí que vejo uma contradição. (Sembène & Gadjigo, 2008, p. 194)

Esta contradição é um bom ponto para concluir. Em que medida pode ele falar em nome do povo? Ele não foi eleito, não foi escolhido. Talvez ele entenda que foi chamado a usar as suas capacidades para dar forma artística a uma reflexão crítica sobre o passado e o presente da comunidade senegalesa. A essa reflexão sempre correspondeu um reconhecimento popular demonstrativo da ligação entre os seus filmes e os membros dessa comunidade. Por isso, ele acrescenta: “A recompensa que temos, como artistas, é quando as pessoas expressam o seu encorajamento” (*ibid*).

Referências bibliográficas

- Gadjigo, S. (2010). *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Trad. M. Diop. Bloomington, EUA: Indiana University Press.
- Murphy, D. (2000). *Imagining Alternatives in Film and Fiction: Sembène*. Oxford: James Currey.

- Niang, S. (1996). Orality in the Films of Ousmane Sembène. In S. Petty (Ed.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène* (pp. 67-86). Westport, CT, EUA: Praeger.
- Pfaff, F. (1993). The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema. In S. Gadjiogo, R. H. Faulkingham, T. Cassirer, & R. Sander (Eds.), *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* (pp. 14-21). Amherst, EUA: University of Massachusetts Press.
- Sembène, O. (2010). *Os Pedacos de Madeira de Deus*. Trad. M. J. Marinho. Lisboa, Portugal: Edições "Avante!"
- Sembène, O., & Gadjiogo, S. (entrev.). (2008). Interview with Ousmane Sembène. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 190-196). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.
- Sembène, O., & Greer, B. (entrev.). (2008). Ousmane Sembène. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 210-218). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.
- Sembène, O., & Gregor, U. (entrev.). (2008). Interview with Ousmane Sembène. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 105-111). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.
- Sembène, O., Rouch, J., & Cervoni, A. (entrev.). (2008). A Historic Confrontation in 1965 between Jean Rouch and Ousmane Sembène: 'You Look at Us as if We Were Insects'. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 3-6). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.