

**CINEMA AFRICANO, AUTORREPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE  
CULTURAL**

Amaranta Cesar<sup>1</sup>

**Resumo:** A comunicação proposta tem por objetivo abordar, por um viés dos estudos póscoloniais, a autorrepresentação no cinema africano, problemática que atravessa toda a história dos cinquenta anos da cinematografia das Áfricas. As obras de dois dos mais proeminentes realizadores africanos, Ousmane Sembene e Abderrahmane Sissako, representantes, respectivamente, da primeira e da mais recente geração de cineastas do continente, serão analisadas a partir de uma perspectiva cultural da identidade.

**Palavras-chave:** cinema africano, autorrepresentação, identidade cultural.

Desde a sua origem o cinema africano é marcado pela afirmação da potência emancipadora da *autorrepresentação*, entendida como fundamental no movimento de luta das comunidades póscoloniais pela refundação ou re-invenção de uma identidade cultural coletiva. É nesse sentido que o cinema africano pode ser entendido como uma *(re)tomada de palavra*, nos termos de Michel de Certeau, ou seja, como um conjunto de representações de um grupo minoritário que tenta se organizar politicamente para *(re)constituir* sua identidade cultural (CERTEAU, 1994).

O primeiro filme realizado por um cineasta africano, *Afrique sur scène*, de Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr e Robert Caristan, só apareceu em 1957, mais de meio século depois da invenção do cinematógrafo. Realizado em Paris, na falta de uma autorização para filmar nos países de origem dos cineastas, o filme narra a rotina de estudantes africanos migrantes que tentam construir uma vida na capital francesa. O primeiro filme de um realizador africano filmado em terras africanas

---

<sup>1</sup> UFRB, amaranta.cesar@gmail.com



só surgirá em 1962, depois da libertação das colônias francesas. Trata-se de *Borom Sarret*, curta-metragem de Ousmane Sembene, conhecido como o pai do cinema africano póscolonial. Foi Sembene que denunciou de maneira mais enfática a imagem dos africanos construída por aqueles que detinham o monopólio da produção audiovisual na África: os cineastas das expedições coloniais e cineastas-etnólogos. Filmados por estes últimos, segundo Sembene, “como insetos”(IN: RUELLE, 2005, p. 179), os africanos compuseram a alteridade do ocidente, conformaram, como afirma Olivier Barlet, o cenário dos resíduos de uma temporalidade e de um modo de vida em vias de extinção, o contra-campo, enfim, da modernidade, de uma história que avançava “apesar deles”(BARLET, 1996). O cinema africano nasce, desse modo, marcado pela afirmação da necessidade de construção e de afirmação de *autorrepresentações*, o que significaria a reconquista e a descolonização das imagens da África. Por isso, é possível dizer que os cinemas da África são, desde a origem, cinemas políticos, uma vez que, conforme a definição de Jacques Rancière, as imagens assumem uma atuação política na medida em que elas alteram a « partilha do sensível »(RANCIÈRE, 2000). Assim, se podemos dizer que a cinematografia africana é atravessada por gestos políticos, é porque ela continua fortemente marcada pelo desejo dos cineastas africanos de tomar parte na construção das imagens de “si mesmos”, e de, assim, alterar a “decupagem” dos tempos e espaços visíveis da África.

Nosso empreendimento aqui é, pois, tecer uma análise comparativa de dois filmes africanos - *Emitai : Deus do trovão*, de Ousmane Sembene, e *Bamako*, de Abderramane Sissako-, buscando refletir sobre o modo como estão aí inscritos a afirmação da potência política da *autorrepresentação* e a transformação da relação entre cinema e identidade cultural.

Retomando a declaração de Serge Daney, para quem o cinema africano não é um cinema que dança, com gostaria o Ocidente, mas um cinema que fala, Deleuze afirma que é enquanto um cinema do « ato de palavra », que o cinema africano escapa tanto da ficção mitificadora quanto da etnologia, ambas apanágio do colonizador. Para Deleuze, o “ato de palavra” tem o valor de um “enunciado coletivo” e é através dele que o cinema inventa um povo, “o povo que falta” (DELEUZE, 1985, p. 289).

O único realizador africano que Deleuze já mencionou é, na verdade, Ousmane Sembène. “Homem de estatura e influência incomparáveis”, nas palavras de Dudley Andrew, “Sembène começou a identificar (e recodificar) os agentes, instituições e práticas da África depois que os franceses foram expulsos. Seus filmes tratam não somente da luta contra os franceses pelo território, mas de sua usurpação subsequente pelo que ele considera uma classe de marionetes”(ANDREW, 2003, p. 17). Desde *Borom Sarret*, curta-metragem de 1962, o primeiro filme africano da História, que ele dirige aos 40 anos, Sembène inaugura um programa para o cinema da África subsaariana, que segundo Oliveir Barlet, trata da busca de si mesmo, encarnada pelo personagem principal do filme, um pobre carroceiro de Dakar, que se choca contra os poderes das elites africanas que copiam o Ocidente. Nos seus longas-metragens seguintes, *A negra de...*(1966), *O mandato* (1968) e *Xala* (1975), trata-se ainda da mesma questão: a cultura do colonizador é uma máscara, uma máscara branca, para parafrasear Frantz Fanon, difícil de carregar.

Sembène parece ainda encarnar e enfrentar a situação do cineasta do “Terceiro Mundo” descrita por Deleuze: “o autor de cinema”, diz ele, “se acha diante de um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado pelas histórias vindas de fora, mas também colonizado por seus próprios mitos vindos das entidades impessoais a serviço do colonizador” (DELEUZE, 1985, p. 288). *Emitai, Deus do trovão* (1971) é a obra da filmografia de Sembène que parece melhor representar essa trincheira.

A narrativa do filme se passa em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, em uma aldeia da Casamande, no Senegal, quando os Diolas recusam a intervenção da metrópole francesa. Quase todos os homens jovens da aldeia foram enviados, à força, ao *front* franco-alemão. E é assim que o filme começa: com uma sequência de captura em que soldados negros que servem à metrópole, comandados por um coronel branco, sequestram um jovem tribal. Mas além de capturar os jovens para servir a França na segunda guerra mundial, o coronel Armand e seu exército colonial devem ainda confiscar a produção de arroz das aldeias para enviar às tropas. Responsáveis pela colheita, as mulheres Diolas decidem, desta vez, resistir: escondem o arroz e negam-se a entregá-lo ao exército. É o momento da chegada de De Gaule ao poder. E Sembène dedica-se a denunciar o colonialismo francês, ridicularizando os seus representantes,

através de personagens tão tiranos quanto patéticos. Mas seu alvo é também a própria tradição africana. Tão ridículos quanto o coronel Armand e seus subalternos (muitos deles africanos falantes de um francês burlesco) são os chefes tribais. Homens velhos, que não servem aos objetivos da metrópole, eles se embuem da tarefa de proteger a aldeia, através do culto à Emitaï, o deus do trovão: único meio de (não)enfrentamento do conflito de que dispõem, única ação que lhes cabe em todo o filme.

Durante a ocupação da aldeia, sob as ameaças e torturas do exército do Coronel Armand (que prega fotos de De Gaulle nas cabanas), as mulheres e crianças são expostas ao sol, sem água e comida, até que entreguem o arroz. Elas resistem, envoltas em um silêncio que só é rompido por uma cantoria que parece as embalar e encorajar. Enquanto isso, em sequências paralelas, vemos os velhos conduziram consultas ao deus Emitaï e preparem sucessivos rituais e oferendas. Ao se perceberem em uma situação de dominação e assujeitamento, que não se altera com a esperada intervenção de Emitaï, os chefes começam, um a um, a questionar o deus e a morrer, supostamente castigados por ele. São mortes fantásticas e, ao mesmo tempo, ridículas: efeitos especiais rudimentares forjam a intervenção sobrenatural e dão vida à entidade, que despeja sua ira fatal sobre os velhos. O ápice da crise da crença e da expressão da impotência dá-se na sequência em que o último chefe morre: perplexo, revoltado contra um deus que não protege mas mata, ele sucumbe impotente, desprovido do que lhe parecia mais sagrado e poderoso: sua capacidade de dialogar com as forças da natureza, os deuses animísticos.

« Em um sentido, *Emitaï* é um filme contra a negritude, esta ideologia mistificadora. É igualmente um filme que exalta a cultura popular como fator de resistência», afirma Sembene (In: RUELE, 2005, p 232). Ele opõe, assim, a resistência política à crença animista, explicitando uma espécie de lógica marxista que move o enredo do filme. Sua declaração aponta ainda para a relação de contradição ou ambivalência estabelecida com a cultura popular. Algo próximo da posição assumida por Glauber Rocha em *Barravento*. « Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito contudo que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme *contra* os candomblés, *contra* os mitos tradicionais, *contra* o homem que procura na religião o apoio e a esperança », afirma Glauber (ROCHA, 1997, P.27). Como no cinema de Glauber Rocha, podemos notar no cinema de Sembène uma

ambivalência em relação à cultura popular que é alimentada por uma concepção do cinema como potência transformadora das consciências.

O final de *Emitai* parece apontar, de modo ambivalente, para uma perspectiva nova que precisa surgir, através da liberação do povo tanto da colonização quanto dos mitos que servem ao colonizador, como apontava Deleuze. A última sequência do filme, cuja força é impressionante, nos mostra as mulheres, crianças e os poucos homens que ainda restam caminharem enfileirados, com os cestos de arroz na cabeça, sob a mira dos fuzis do exército metropolitano. Sem forças para continuar resistindo e tendo enterrado seus velhos chefes, num ponto da trilha de terra batida que corta um campo de plantação, eles páram e se posicionam formando um paredão. São executados, todos. A sequência é seca e grave: planos abertos e longos, som direto, nenhuma trilha sonora ou diálogo. Os corpos mortos caem e o filme acaba.

*Emitai* não é o primeiro filme de Sembène em que a morte – ou suicídio – aparece como último ato de resistência, última afirmação da subjetividade, do poder sobre o próprio corpo. Em seu primeiro filme, *A Negra de...* (1962), esse também é o fim da protagonista, uma empregada doméstica senegalesa na França. É no corpo da mulher onde se increvem as marcas da opressão do poder colonial, e é na anulação desse corpo, tomado pelo “outro”, que se situa o ato de resistência.

Em *Emitai*, Sembène parece conceber seus personagens, entrocando-os entre um passado tradicional místico e impotente e um futuro a ser inventado, já que o presente dos Diolas é a morte. A morte como ato de resistência aponta para um força fundadora de outra história, que precisa se inventar. A resistência ao poder da alteridade colonial e a negação das forças sagradas tradicionais deve dar lugar há algo novo: morre o povo, para que se invente um outro. Desse modo, na sua investida dupla – contra a barbárie colonial e as chamadas “*mauvaises traditions*”-, Sembène engaja-se na refundação de uma identidade coletiva póscolonial através da fabulação de um “povo que falta”, como afirma Deleuze. Para isso, ele constrói personagens brechtianos, que na sua impotência demandam da audiência uma posição de recusa, de não-reconhecimento, de não-identificação.

Em um artigo intitulado “A autorrepresentação no cinema africano”, Manthia Diawara afirma que “a estética dos filmes de Sembène é marcada pela influência das políticas

culturais socialistas dos países independentes”, para as quais o Estado deve construir um cinema que assuma “plenamente seu papel pedagógico e seu poder de transformação”. Para Diawara, esse cinema revolucionário proposto por Sembène, que ele considera “idealista, anticolonialista e hostil às tradições ‘arcaicas’”, afasta a audiência africana do cinema africano, uma vez que seus personagens brechtianos e assujeitados impedem qualquer possibilidade de identificação. “A ironia é que os espectadores africanos são hoje os menos tocados pelo cinema africano. Eles não podem se identificar com personagens desprovidos de reflexão e de poder”, afirma Manthia Diawara, que argumenta em favor de um cinema africano que possa se endereçar efetivamente ao público africano, o que não significa mais restaurar ou inventar uma “identidade cultural” própria (DIAWARA, 2005, pp. 284-291). Ele opõe, desse modo, Ousmane Sembene à nova e abundante produção da Nigéria (conhecida como *Noolywood*), tomando partido desta última, uma vez que ela constituiria uma comunicação efetiva com o público africano, assumindo-se plenamente como um veículo de pretensões narrativa, produtor de identificações.

*Bamako* (2006), filme de Abderrahmane Sissako, constrói, por sua vez, novas figurações, que expressam outras relações dos corpos com o poder, e suscitam respostas situadas para além da oposição estabelecida por Diawara, uma opção que simplifica as posições de audiência, limitando também as alternativas possíveis no âmbito da produção das obras fílmicas.

O ponto de partida que levou Abderrahmane Sissako a realizar *Bamako* é a situação das salas de cinema na capital do Mali, cidade onde ele passou sua infância. Em função dos ajustes estruturais impostos pelo Banco Mundial e pelo FMI, as poucas salas que ainda mantinham suas portas abertas graças ao subsídio estatal foram fechadas. No momento em que filma *Bamako*, a única sala existente na capital do Mali é a que Sissako conseguiu construir com o apoio de parceiros internacionais. O fechamento sistemático das salas de cinema nas principais cidades do continente africano demonstra como o problema da relação entre os filmes africanos e o público africano é também uma questão de política e economia mundial. Sissako decide, então, tornar cinematográfico o debate dessa questão, localizando-o na África. Ele cria, para isso, um enredo tão

inesperado quanto utópico - o processo impetrado pela população civil do Mali contra o FMI e o Banco Mundial – e desenvolve um dispositivo que atribui o vigor particular desse filme.

Para julgar as instâncias internacionais, o tribunal é sediado no pátio de uma pequena vila onde moram algumas famílias de um mesmo clã. Trata-se de uma remissão ao pátio da casa do pai de Abderrahmane Sissako, espaço íntimo onde o realizador iniciou-se politicamente, presenciando e participando de inúmeras discussões políticas. As audiências, encenadas por advogados, juízes e testemunhas reais, que construíram eles mesmos seus discursos, acontecem em um quadrilátero envolto pelo cotidiano. O dispositivo do filme consiste em combinar longas sequências de depoimentos e interrogatórios, com toque documental, a sequências ficcionais de fragmentos de narrativas que envolvem os habitantes das casas que circundam o pátio e o tribunal. Ancorar esse julgamento das grandes instâncias econômicas globais na vida mais ordinária de uma grande família africana é um modo não apenas de preencher com o peso da realidade os discursos dos advogados e testemunhas, mas é, sobretudo, um modo de fazer explodir os limites políticos dos espaços. As histórias e palavras que atravessam este pátio curtocircuitam as fronteiras não apenas entre o público e o privado, entre o íntimo e o político, mas também entre a África e o Ocidente, entre o Norte e o Sul, promovendo um cruzamento inspirado entre o local e o global. É preciso, por sua vez, notar que aquilo que no filme garante o imbricamento entre global e local está atrelado a sua capacidade de problematizar a necessidade de transformação do *lugar de enunciação*. Situar o tribunal nesse pátio, apreço ser para Sissako não apenas um gesto de re-afirmação da necessidade política de *autorrepresentação* ou de reivindicação da potência simbólica do *direito a narrar-se*, mas é ainda um gesto de problematização da necessidade de transformação do *lugar de enunciação*. Na medida em que coloca em um mesmo espaço de encenação jurídica juizes brancos que representam interesses transnacionais, cabras, vendedores de óculos de grife falsificados, mulheres tingindo panos, e homens desempregados entediados, Sissako parece apontar para a necessidade de re-localizar o debate, fazendo eco à afirmação de Homi Bhabha de que a emancipação simbólica não é garantida pela “transferência de tecnologia”, mas pela transformação do *lugar de enunciação* de onde se narra (BHABHA, 2007).

Mas o *lugar de enunciação próprio* de *Bamako* não é constituído apenas pelo espaço filmico. *Bamako* é ainda um filme sobre a palavra. « Fala-se muito da África e ela fala muito pouco de si mesma »<sup>2</sup>, afirma Sissako. E é esta constatação que marca a diferença do peso das palavras no julgamento encenado no filme : se em todos os filmes de processo, as palavras são uma arma, em *Bamako* esta verdade ganha uma dimensão política. O processo é a oportunidade de um *ato de palavra*, e é pelas palavras das testemunhas e dos magistrados que vêm à tribuna, que outros personagens africanos configuram-se, personagens, diferentes dos que vemos nos filmes de Sembène ou nas emissões telejornalísticas, com poder político.

Uma coprodução da França e do Mali, *Bamako* é um filme situado em um espaço atravessado por forças antagônicas, por relações heterogêneas de poder e de resistência; um espaço híbrido, uma zona de conflito. É na confrontação com a lógica, os números e os discursos do Banco Mundial e do FMI que o Africano aparece como uma voz autônoma, legítima e dotada de poder. Os corpos se inventam aqui para além dos limites de uma realidade representável, na sua confrontação ao poder hegemônico, eles se constituem criativamente, atualizando a o máxima de Foucault: o poder performa, cria.

O filme de Sissako inventa uma situação de fala, forçando os limites da realidade para que esse *lugar de enunciação próprio* e novo seja performado. Mais do que à serviço da representação de um povo ou território, o dispositivo filmico construído em *Bamako* tem uma força performativa, na medida em que cria o lugar de fala dos africanos no debate global. O filme atualiza, assim, a utopia – ou seja, constrói, faz existir, torna visível e possível o “não-lugar”, “o lugar a ser inventado”, um “outro lugar”. Desse modo, *Bamako* nos apresenta não um povo, em falta, que precisa se inventar mas constrói as condições para que esse povo se performe.

Em função do seu dispositivo, é possível dizer, finalmente, que o próprio filme é resultado do processo de busca de uma alternativa. Sissako chega a uma formulação política só possível através do cinema; e sua posição política se erige, assim, junto com sua escritura filmica, diferentemente do que se pode notar na filmografia de Ousmane Sembène para quem o cinema é um meio de expressão/representação de posições políticas que ele chegou pela literatura e pela luta sindical.

---

<sup>2</sup>SISSAKO, Abderrahmane. « Entrevue avec Abderrahmane Sissako ». Par Marie-Eve Fortin. Mercredi 26 décembre.2007. In:<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article298>

Bibliografia:

ANDREW, Dudley. “Enraciné et en mouvement: les contradictions du cinéma africain”. In: *Cinémas africains, une oasis dans le désert?*. CinémAction, n. 106, 2003.

BHABHA, Homi. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2007.

BARLET, Olivier. *Les cinémas d’Afrique noire : le regard en question*. Paris; Montréal : L’Harmattan, 1996.

\_\_\_\_\_. « Postcolonialisme et cinéma : de la différence à la relation ». In : *Africultures*, n° 28. Paris : L’Harmattan, mai 2000.

CERTEAU, Michel de. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris : Éd. du Seuil, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, L’image–temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema : politics & culture*. Bloomington : Indiana University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. « L’autoreprésentation dans le cinéma africain ». In : BERNADAC, Marie-Laure, NJAMI, Simon (eds.). *Africa Remix : l’art contemporain d’un continent : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 25 mai au 8 août 2005*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2005. p. 284-291.

RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização : Ivana Bentes. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

