

CINEMAS AFRICANOS E OLHAR OPOSITOR: UMA ABORDAGEM ACERCA DOS CINEMAS AFRICANOS MODERNOS

Roberta Catherine Mutti de Castro¹

Resumo: Considerando que o cinema participa de disputas sociais e históricas mais amplas em torno de formas de imaginação e possibilidades de construção de imaginários, que é, sobretudo, uma disputa de e entre imagens, este artigo aborda as formas de relação dos cinemas africanos modernos – ou seja, o conjunto de filmes que emergem no cinema mundial entre as décadas de 1950 e 1970 com base na reivindicação de alguma africanidade – com os processos de descolonização que estão associados às independências políticas formais que conduzem ao estabelecimento de Estados nacionais africanos no período. A experiência da descolonização não é redutível aos processos que conduzem às independências, sendo também um problema de "descolonização da mente", nos termos de Ngũgĩ wa Thiong'o, que se projeta como tarefa política no presente e em direção ao futuro. O problema da descolonização é constitutivo da emergência dos cinemas africanos modernos e pode ser compreendido a partir de uma relação de olhar opositor em relação aos processos de colonização. O estudo foi feito a partir de uma análise dos filmes *Soleil Ô* (1967-70) e *West Indies* (1979), do cineasta mauritano Med Hondo, *La noire de...* (1966) e *Ceddo* (1977), do escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène, considerando também o filme *25* (1977), realizado pelos brasileiros Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa, sob os auspícios do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.

Palavras-chave: cinemas africanos; descolonização; olhar opositor

Desde o seu início o cinema tem sido palco de diversos tipos de disputas, sejam elas disputas tecnológicas, econômicas, sociais, relacionadas a questões morais, culturais ou políticas. O que define a experiência estética cinematográfica e audiovisual é o fato de que a luta travada no campo do cinema e do audiovisual é uma luta de e por imagens visuais e sonoras. Como afirma Ngũgĩ Wa Thiong'o: "A batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua." (2007, p. 30).

¹ Pesquisadora bolsista de Iniciação Científica, com o plano de trabalho "Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios: estudo analítico no contexto dos cinemas africanos modernos", que faz parte do projeto *Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios: abordagens africanas e afrodiáspóricas*, com orientação de Marcelo R. S. Ribeiro, em pesquisa desenvolvida no âmbito do Edital PROPCI/UFBA 01/2019 – PIBIC. Estudante de graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo. robertamutte95@gmail.com

A disputa de imaginários, ou talvez, ainda mais importante, a disputa pela possibilidade de construção de imaginários, ou até mesmo, da construção de seu próprio imaginário, é uma das bases impulsionadoras dos cinemas africanos. Os cinemas africanos deveriam ser sempre considerados assim, no plural, afinal: “É um cinema que já começa a existir no plural”, como expressado por Mahomed Bamba em seu texto “O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural” (2008, p. 216). Pluralidade essa que se expressa como um todo pelos filmes produzidos no continente, seja pela diversidade enorme de países realizando filmes ou pelas diferenças estéticas contidas nas produções de diferentes cineastas africanos.

Os cinemas africanos são uma área de estudo extremamente complexa e abrangente com todas as suas inter-relações e possibilidades. Dentro desse paradigma extremamente amplo, os cinemas africanos modernos, ou seja, filmes realizados no continente, por cineastas africanos em outros continentes, ou reivindicados por países africanos durante as décadas de 1950 e 1970, podem representar, de certa forma, o que seria um início de estudo mais amplo sobre as interações existentes entre a noção de construção de um cinema africano e as relações que imbricam esse cinema às lutas por independência de diversos países. Esse contexto de produção dos cinemas africanos modernos, tornam sua expansão quase que indissociável de uma luta anticolonial.

Cineastas como Ousmane Sembène e Med Hondo, respectivamente do Senegal e da Mauritânia, estavam preocupados em realizar um cinema pós-colonial engajado em uma luta pela descolonização da África, enxergando essa luta de forma ampliada e complexa, de uma forma que pode ser descrita antes de tudo, como uma disputa de olhares, uma luta pelas possibilidades de olhar e com isso de construir e reconstruir imaginários. Com isso, pode-se traçar um paralelo entre o que a escritora norte-americana bell hooks conceitua como “olhar opositor” e a construção dos cinemas africanos.

Descolonização como contexto

É durante as décadas de 1960 e 1970 que os cinemas africanos se expandem e ganham visibilidade internacional. É nesse período marcado pela luta e conquista da independência de boa parte dos países africanos que os cinemas do continente começam a se desenvolver com base na reivindicação da ideia de África, confrontando o colonialismo. Tendo em seu cerne um pensamento e atitude anticolonialista, os primeiros cineastas assumem como um de seus propósitos confrontar as imagens colonizadas que foram construídas sobre a África. Esses primeiros realizadores foram denominados por Bamba como “cineastas da independência”, termo que reúne profissionais do Egito, Magreb e da África negra que produziram filmes em um período que vai de 1960 a 1980, segundo o autor, que diferencia gerações de cineastas em sua tentativa de apresentar o percurso histórico dos cinemas africanos.

Para além de qualquer disputa jurídica que designe mudanças de poder político e de posse territorial, a descolonização é uma operação extremamente complexa e que diz respeito aos mais diversos aspectos da vida humana, sejam esses aspectos políticos, sociais e culturais ou processos subjetivos e individuais. É como Achille Mbembe discorre no capítulo “Abertura do mundo e ascensão em humanidade”, do seu livro *Sair da grande noite* (2014):

A descolonização foi, contudo, uma plena categoria política, polémica e cultural. Sob esse prisma maior, a descolonização assemelhava-se a uma «luta de libertação» ou como sugeria Amílcar Cabral, a uma «revolução». Em suma, essa luta almejava a reconquista, por parte dos colonizados, da superfície, dos horizontes, das profundezas e das eminências da sua vida. (MBEMBE, 2014, p. 49)

A colonização é um processo de dominação que envolve toda estrutura do ser colonizado. A relação de autoridade construída a partir da ocupação colonial vem acompanhada, inclusive, de uma noção de direito sobre a vida e a morte do sujeito colonizado, que nesse ponto é privado não apenas de seu status político, mas sobretudo do status de humano. Nesse sentido, a relação colonial se sustenta, em grande medida, sobre a construção da noção de raça (MBEMBE, 2018).

Sendo assim, em grande medida, a descolonização tem como propósito reivindicar esse status de humanidade. Como parte de uma busca por autonomia, argumenta Mbembe (2014), trata-se de uma reivindicação do eu de se auto-pertencer e

assim poder se reconstruir. Segundo Mbembe (2014), essa ascensão em humanidade vem acompanhada da noção de abertura do mundo, que ele considera como o objetivo fundamental da descolonização. Essa abertura do mundo seria antes de tudo uma reivindicação de pertencimento, criação e habitação do mundo, ou ainda do autodesenvolvimento da condição de herdeiro do mundo, o que viria de uma libertação dos processos de servidão e violência racial.

Como aponta Mbembe, “a crítica pós-colonial também é um pensamento do sonho” (Mbembe, 2014), um sonho que gira em torno da possibilidade de criação de um novo humanismo, que seja crítico, que não tenha medo de olhar para as diversidades e de um universalismo que se assente sobre o signo da diferença e do respeito, só que para que essa “*pólis* universal exista, o direito universal de herdar o mundo no seu todo deve ser reconhecido a todos.” (Mbembe, 2014).

As relações de poder são complexas e a operação colonial está longe de ser unilateral. As articulações de resistência à dominação colonial sempre estiveram presentes ao longo da história do continente africano, afinal “o colonizado é um indivíduo que vive, fala, tem consciência, actua e cuja identidade resulta de um movimento triplo de efracção, extinção e reescrita de si mesmo.” (MBEMBE, 2014, p. 69).

É a partir dessa visão expandida acerca dos processos de descolonização que podemos compreender como alguns cineastas africanos da época começam a desenvolver seus filmes. Com uma consciência alargada acerca da importância do seu fazer cinematográfico e sobre como e quais questões desenvolver em seus filmes, eles parecem compreender a luta pela descolonização também como um trabalho estético, focados na criação de cinemas africanos, feitos por africanos e que falem sobre a África.

Dois dos mais marcantes e importantes cineastas da independência, nos termos de Bamba (2008), foram o senegalês Ousmane Sembène e o mauritano Med Hondo. Ambos desenvolveram filmes ficcionais tensionando questões relacionadas às permanências históricas e subjetivas dos processos de colonização, como é o caso respectivamente do filme *La Noire de...* (1966) e *Soleil Ô* (1967-70)². Em seus filmes,

² De acordo com James Genova (2013, p. 120), *Soleil Ô* foi registrado como obra em 1967, mas a conclusão das filmagens ocorreu somente em 1969, e a primeira projeção do longa de Med Hondo

tratam não apenas de países do continente africano, como é o caso de *Ceddo* (1977), filme histórico do diretor Ousmane Sembène que aborda parte do processo de colonização do Senegal, mas também no que diz respeito à diáspora e à relação existente entre a África e as Américas, como é o caso de *West Indies* (1979), de Med Hondo, que apresenta questões relacionadas ao colonialismo e às lutas anticoloniais, tendo como palco a reivindicação de independência da Martinica, nas Antilhas de colonização francesa.

É também no contexto dos processos de descolonização e da luta pela independência que pode ser situado o filme *25* (1975-77), de Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa, dois brasileiros que participam, com esta obra, de um dos momentos fundadores do cinema moçambicano. A obra evidencia o fato de que os cinemas africanos emergem e se desenvolvem em contextos de fluxos transnacionais significativos. Mesmo não tendo sido realizado por cineastas africanos, *25* se torna um filme fundador, na medida em que é reivindicado pelo Instituto Nacional de Cinema de Moçambique. O que esse caso evidencia é que os fluxos transnacionais atravessam a constituição dos cinemas africanos em sua confrontação do colonialismo.

Descolonização e a questão do olhar opositor

A possibilidade de construção de outras narrativas, realizadas a partir de uma forma de olhar o mundo e a África, que vai de encontro ao processo de deturpação do real, de fabulação da realidade, construído e estabelecido pelo processo colonial, é basilar para o desenvolvimento de um futuro descolonizado, afinal, como argumenta Ngugi Wa Thiong'o (2007, p. 30), “[s]e nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem.” Esse processo de luta descrito por Ngugi Wa Thiong'o é denominado por ele “descolonização da mente”. O autor entende que todos os aspectos (geográfico, cultural, político, econômico, psicológico) dos processos de invasão colonial estão relacionados, mas que

ocorreu em 1970, na Semana da crítica do Festival de Cannes. Por essa razão, optamos por datar o filme com o intervalo entre o registro do *copyright* e o lançamento.

de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos. (THIONG’O, 2007, p. 30)

Dessa forma, a luta anticolonial precisa estar relacionada a um processo de descolonização da mente, que se relaciona diretamente a um processo de descolonização do olhar, que para o sujeito colonizado, precisa vir acompanhado de uma reivindicação do olhar, do poder que está contido no ato de olhar. O cinema é um campo definido de modo quase permanente por essa disputa. Pode-se dizer que os cinemas africanos modernos se constroem a partir do que a teórica norte-americana bell hooks denomina “olhar opositor” (hooks, 2019).

Para a pesquisadora, olhar é um ato político. Hooks desenvolve inclusive a relação existente no poder do ato literal de olhar, de erguer os olhos e encarar, de olhar de volta para aquele que olha. Olhar sempre foi um ato perigoso para pessoas negras viventes em uma sociedade supremacista branca como é o caso da norte-americana. Ela desenvolve a noção de olhar opositor dentro do contexto de uma análise sobre a recepção de filmes por parte das mulheres negras norte-americanas espectadoras.

Apesar do contexto específico de seu desenvolvimento, a noção de olhar opositor pode ser enxergada de forma ampla e complexa, assim como construído por hooks, e aplicado a outros momentos e situações da vida humana. Como ela explica, “O olhar tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado.” (hooks, 2019). Esse olhar repleto de ação, que olha de volta para um mundo que gira em torno de uma narrativa branca e colonizada é um dos maiores atos de resistência a toda ficção produzida pelos colonizadores.

Esse olhar ativo e reivindicatório, é antes de tudo um olhar questionador. Um olhar que tensiona a violência presente no discurso dominante e restrito que existe sobre vidas e vivências, especialmente quando essas vidas são negras, posicionadas em uma hierarquia social que tende a colocá-las dentro de relações de servidão. Então, em consonância com o que é dito por Achille Mbembe e Ngũgĩ Wa Thiong’o, olhar em oposição é também reivindicar a possibilidade de construção de suas próprias

narrativas, de se reconstruir e de construir novas possibilidades de mundo com a autonomia de utilizar os próprios olhos. E o por isso bell hooks afirma:

Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito - das pessoas negras - de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade. (hooks, 2019, p. 216)

E é com essa força que o cinema africano moderno se estruturou, foi essa força anticolonial, que extrapola qualquer intenção teórica de pensar processos de resistência, que impulsionou os cineastas da época a se arriscarem em uma necessidade pulsante de narrar suas próprias histórias, criar seus próprios imaginários, recontar sua própria realidade, gerar suas próprias imagens e assim se tornarem parte ativa na construção de seus próprios futuros.

O olhar opositor como olhar sobre a história

Esse processo de reinvenção da própria realidade só é possível através da memória. Como assume Ngugi wa Thiong’o “Nós somos produtos da história e vivemos na história” (THIOG’O, 2007). É por conta disso que parte dos cineastas da época vão adentrar em questões que se relacionam com um olhar crítico acerca do passado africano. Como é o caso de “Ceddo” (1977), filme histórico de Ousmane Sembène, que, segundo Mbye Cham, reconstrói as relações de poder no estado wolof de Jolof, do século XIX, pouco antes da colonização islâmica.

O filme retrata o processo de resistência do povo Ceddo³ que se recusam a ser catequizados. Esse olhar que Sembène lança e constrói sobre o passado do Senegal foi reconstruído a partir de histórias da memória popular transmitidas oralmente, em oposição a história oficial do país, que constrói de forma pacífica a entrada do islamismo no país. Outras duas chaves importantes dessa reconstrução histórica são, a

³ Segundo Ousmane Sembène em entrevista à Josie Fanon em 1979, a palavra *Cedo* da língua *Wolof*, faz referência aqueles que resistiram à escravidão, aqueles que resistem e conservam a tradição.

apresentação do euro-cristianismo e sua relação com os mercadores franceses, forças coloniais concorrentes ao poder árabe-islâmico.

Com isso, Sembène constrói uma narrativa colonial complexa que tensiona as diversas relações de poder existentes na história do Senegal, e apresenta o fato de que diversos traços importantes da cultura do país tem sua origem no violento processo de colonização islâmico. O olhar opositor lançado pelo cineasta contesta os vários lados dos processos de colonização vividos pelo Senegal. Sobre isso Mbye Cham fala:

Sembène também denuncia o processo pelo qual estes valores foram instaurados no Senegal, ou seja, de forma perversa e violenta, não muito diferente dos métodos usados pela escravidão, pelo colonialismo e pelo imperialismo euro-cristão que buscaram impor seus costumes no Senegal. Deste modo, Sembène contrasta a versão da história oficial senegalesa-islâmica, que concebe o oeste como sendo o principal responsável pela contaminação e degradação da cultura africana. (CHAM, 2012, p. 300)

Em palestra sobre *Ceddo* no cineclubes Cine África, o professor Detoubab Ndiaye⁴ falou sobre o filme ter sido censurado no Senegal de 1979 a 1984. Segundo ele, o motivo apresentado pelo governo senegalês teria a ver com a grafia do título do filme que é escrito com duas letras “d”, o que segundo afirmaram era uma forma “afrancesada” de se escrever a palavra wolof *cedo*. Uma questão importante dentro dessa discussão é a compreensão de que o filme feito por Sembène se constrói de forma crítica acerca da colonização árabe-islâmica, posicionamento espinhoso em um país no qual a religião islâmica é predominante.

Outro cineasta que se debruça sobre a responsabilidade de recontar as histórias da colonização é o mauritano Med Hondo. Em seu filme musical *West Indies* (1979), uma adaptação da peça *Les Négriers* do dramaturgo martinicano Daniel Boukman, Hondo constrói uma narrativa que explora as relações de poder existentes entre a trílice inter relação existente entre a África, as Américas e a Europa, a partir da narrativa de resistência e luta por independência da Martinica, país situado nas Antilhas que foi colonizado pela França. Com seu olhar opositor contestador, o cineasta nos apresenta um filme de estética singular que se complexifica em suas relações de

⁴ O senegalês Detoubab Ndiaye é professor da Universidade do Estado da Bahia, e pesquisadora literária africana. Ele foi convidado pela organização do cineclubes Cine África para falar sobre o filme *Ceddo* em 18 de julho de 2020.

representação do universo colonial, construindo as relações de comércio e emigração que unem dos três continentes na diáspora.

O filme é quase todo realizado dentro do cenário de um navio, exceto pelas cenas iniciais que apresentam imagens aparentemente documentais da Martinica. O fato do filme nunca extrapolar as barreiras do navio e de elencar o mesmo grupo de atores para interpretar personagens fundamentais para a invasão e consolidação da colonização francesa no país durante as passagens de tempo, parece ser uma escolha narrativa que busca transmitir a ideia de continuidade das estruturas coloniais, principalmente se olharmos para o fato de que até hoje a Martinica permanece sendo uma região ultramarina da França.

Um dos pontos centrais na construção da estrutura narrativa do filme é a da escravidão. O diretor constrói esteticamente as relações de comércio existentes entre o continente africano e a França, em um trabalho de representação das forças de poder responsáveis pelo comércio e transporte de escravos da África para a América. Uma relação comercial de pessoas escravizadas entre africanos e europeus também é construída no filme “Ceddo”, que apresenta relações de troca entre escravos e armas de fogo. A relação do continente africano com o processo de escravização e o comércio de pessoas escravizadas com as colônias é complexa, delicada e dolorida. Sobre isso Mbembe escreve:

Há duas razões para isto. Primeiro, entre a memória dos afro-americanos sobre a escravidão e aquela dos africanos do Continente, há uma zona de sombra que dá margem a um profundo silêncio: o silêncio da culpa e da recusa dos africanos em enfrentar o inquietante aspecto do crime que diretamente envolve sua própria responsabilidade. Pois o destino dos escravos negros na modernidade não é apenas resultado da vontade tirânica e da crueldade do Outro – mesmo que estas sejam bem conhecidas. O outro significante primitivo é a morte do irmão pelo irmão, “a elisão da primeira sílaba do nome da família” (Lacan) – em suma, a polis dividida. Ao longo da série de eventos que levaram à escravidão, há o rastro que os discursos africanos dominantes tentam apagar. (MBEMBE, 2001, p. 188)

No momento da emergência dos cinemas africanos modernos, as narrativas que o mundo conhecia sobre o continente estavam ligadas em partes, a forma que os filmes coloniais construíram o imaginário sobre o continente africano. As visões estereotipadas e reduzidas que eram construídas sobre o continente serviam para apresentá-lo como

lugar selvagem, primitivo e exótico, servindo como forma de embasar as ficções que tornaram o processo de colonização possível.

Construído a partir de um ferrenho olhar opositor, o filme moçambicano 25 (1977) dos diretores brasileiros Celso Luccas e José Celso, considerado como o primeiro filme de moçambique após se tornar independente, desenvolve em uma de suas sequências um olhar em oposição ao filme colonial português Chaimite (1953) de Jorge Brum do Canto, que reconstrói o acontecimento histórico da prisão de Gungunhana, último imperador do império de Gaza, e chefe da resistência anticolonial, em 1895 pelo assim conhecido Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque, o pacificador, oficial da cavalaria portuguesa. Como é um filme colonial, na cena da prisão de Gungunhana, os dois entram em uma disputa de olhares que acaba por fazer com que Gungunhana desvie o olhar e se renda. Representa quase que de forma literal o que o próprio filme faz enquanto filme colonial. Um filme construído com um olhar repleto do poder de uma branquitude colonizadora e racista, que exalta seus heróis nacionais e olha para a África como um continente primitivo repleto de selvagens.

A sequência construída em 25 a partir de imagens de arquivo e trechos retirados do filme “Chaimite”, desconstrói a imagem histórica construída acerca do militar português, que no filme de Celso Luccas e José Celso é chamado ironicamente de pacificador enquanto são mostradas imagens do filme que apresentam o personagem histórico montado a cavalo em um grandioso contra plongée. Desse modo o filme reclama tanto o poder de olhar para a história oficial de Moçambique construída a partir de uma perspectiva portuguesa, quanto a olhar em oposição a um filme colonial português que constrói aquele acontecimento a partir de um imaginário restrito e estereotipado.

Outro filme de Med Hondo que representa o processo histórico de colonização, dessa vez, como ponto de partida para uma discussão alargada acerca da mobilidade de pessoas africanas para o continente europeu, especificamente para a França, é Soleil Ô (1967-70). Em sua cena inicial, o processo de colonização é representado de forma performática, utilizando a trajetória do mauritano Jean, personagem principal, para representar simbolicamente os violentos processos coloniais de apagamento cultural do colonizado. O Filme acompanha Jean por esse processo colonial até chegar ao momento

temporal do filme que diz respeito a contemporaneidade da época, na qual ele se prepara, embebido das encantadoras fabulações universalizantes de como o colonizador constrói a si mesmo, para ir à França.

Soleil Ô se constrói com um olhar opositor a todas essas fabulações que giram em torno da branquitude colonizadora e sem as quais os processos de colonização não seriam possíveis, como é o caso da noção de civilização e as noções éticas relacionadas ao humanismo europeu. O filme se constrói tensionando e construindo estereótipos da branquitude enquanto questiona os estereótipos que a branquitude cria sobre a negritude e sobre o ser africano. Esses processos de fabulação do real são nomeados por Marcelo R. S. Ribeiro de “cosmopoéticas”, sobre os cinemas africanos e sua relação com a descolonização ele escreve:

Se há uma cosmopoética, isto é, uma forma de invenção estética do mundo comum, em toda cosmopolítica, isto é, em toda forma de constituição jurídico-política do mundo comum, a tarefa da descolonização a que os cinemas africanos estão associados opera um movimento duplo: por um lado, a revelação dos limites da aspiração europeia ao universalismo, por meio da exploração das singularidades que escapam de seu enquadramento; por outro, a reinscrição da aspiração ao universalismo a partir do deslocamento de seus termos com base em alguma forma de africanidade. (RIBEIRO, 2016, p.12)

Esse processo, descrito por Ribeiro, tem seu início com o movimento de oposição do olhar. Quando olho de volta para o olhar construído sobre o meu eu e sobre o mundo, e questiono essa construção, posso a partir daí trabalhar em um processo de reconstrução do meu eu e da minha história, para alcançar a autonomia necessária que me permita construir o meu futuro.

Esse foi o movimento dos cinemas africanos modernos, e assim como “Soleil Ô”, “La noire de...” (1966), do cineasta senegalês Ousmane Sembène, caminha na mesma estrada de questionamento acerca das invenções e fabulações do colonialismo francês. O filme acompanha Diuana, interpretada pela atriz Mbissine Thérèse Diop, uma jovem mulher senegalesa que sai da sua cidade, Dakar, para ir trabalhar como babá na França. Nutrida por uma esperança de conhecer uma França mágica e encantadora, assim como a propaganda colonial constrói o país, Diuana vê seus sonhos franceses serem esmagados por uma sufocante relação de servidão. Na decorrência de sua estadia ela passa a ser hierarquicamente posicionada como propriedade de seus patrões, é

privada de se vestir da forma que deseja, tem seu corpo invadido, sua privacidade invadida e é inclusive proibida de comer. Ao construir a personagem de Diuana como uma escrava doméstica, Sembène trabalha em um olhar opositor às fabulações que constroem os ideais franceses.

O filme é construído com imagens extremamente críticas e representativas que remetem a história da dominação colonial francesa no senegal, e a realidade desse momento pós independência jurídica. O senegal se torna independente em 1960, o filme de Sembène estreia em 1966. A relação de servidão a que o povo do senegal foi submetido durante todo processo de colonização é representada no filme pela trajetória de Diuana, que aponta para a forma que as relações coloniais permanecem mesmo após a conquista da independência. O processo de emigração de pessoas das colônias para a França em busca de melhores qualidades de vida e desenvolvimento pessoal, é apresentado no filme com suas complexidades, assim como nos filmes *West Indies* e *Soleil ô*, os dois cineastas contrapõe o ideal humanista francês através de relações racistas que interrogam o status de humanidade das pessoas negras. Em *La noire de...* a discussão é trazida principalmente na cena das visitas, no momento após Diuana servir café para as duas mulheres brancas, que ao falarem sobre a possibilidade da senegalesa não saber francês, mas sim entender instintivamente, a comparam com animais.

Assim como em *West Indies* e *25*, a relação com o processo de escravidão é central para a construção do filme senegalês. O tensionamento da questão já é apresentada no título que pode ser traduzido como “A negra de...”, ou seja, pertencente a alguém, propriedade de alguém. Em *Necropolítica* Achille Mbembe afirma que

“no contexto da colonização, figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato a condição de escravo resulta em uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e a perda de status político.” (Mbembe, 2016, p. 131)

Alinhado a essa noção, o filme acompanha Diuana enquanto a personagem passa por esse processo de perdas. Como forma de resistência, ela se recusa a trabalhar uma vez que é proibida de comer; retira a máscara da parede; arruma suas malas com todos os seus pertences, incluindo fotos de recordação; devolve o dinheiro que havia recebido;

se despe de suas roupas e corta sua própria garganta na banheira do banheiro extremamente branco dos padrões, recurso de contraste utilizado em toda fotografia do filme. Sua morte aqui representa uma forma de resistência, uma forma de voltar a ter controle sobre si mesma, sobre seu próprio corpo e psique. Pela falta de saída e se vendo como uma escrava doméstica, Diuana, assim como diversas pessoas escravizadas fizeram durante o período de escravidão colonial, se suicida para se libertar. Como estratégia crítica de contraste, a cena que segue logo após a morte de Diuana, é a de uma praia francesa repleta de pessoas se divertindo ao sol de forma displicente, enquanto o jornal noticia o acontecido em meio a diversas outras notícias.

Outro traço comum presente em todos os filmes estudados, além das questões que se fundem a uma luta anticolonial complexa e a questão de todos operarem a partir da construção de um olhar opositor a toda fabulação construída pelo colonizador através do processo de colonização, é que, além de os filmes trabalharem como abordagens da história do colonialismo e da colonização, os filmes não operam somente sobre um tempo histórico.

Em vez disso, as obras articulam temporalidades múltiplas da história. Cada um a seu modo, seja por meio de construções performáticas e de referências simbólicas a permanências do imaginário colonial sobre a África e o africano, como é o caso de *Soleil ô*; ou por meio de um recurso de montagem que não se fixa na construção de narrativas lineares, mas sim através de um processo conceituado por Eisenstein como “montagem de atrações”, podendo assim construir discursos complexos que extrapolam os limites temporais, que é o caso do documentário moçambicano 25; ou como no caso de *West Indies*, que se constrói enquanto uma grande performance teatral que interliga por meio de uma narrativa complexa diversas temporalidades históricas; ou por meio da utilização de prolepses e de escolhas musicais bastante específicas para a construção da trilha sonora, como em *Ceddo*; ou de forma menos direta como em *La noire de...*, que apresenta essas múltiplas temporalidades através de representações simbólicas intrínsecas ao roteiro e na construção imagética do filme.

Conclusão

As complexidades únicas que dizem respeito aos estudos sobre os cinemas africanos configuram um cenário de pesquisa imenso e cheio de possibilidades. Tendo isso, e a diversidade estética e cultural absurda dos filmes que são produzidos pelos países do continente, o presente artigo não tenta dar conta de toda essa complexidade que extrapola as barreiras de trabalhos analíticos, mas se dedica a uma tentativa de entender e apontar possíveis caminhos de estudo acerca desse cinema que é tão densamente diverso quanto os contextos históricos, sociais, culturais e políticos de seu continente.

No que diz respeito aos cinemas africanos modernos, pode-se dizer que eles se constroem e se consolidam através de uma relação de olhar opositor ao imaginário colonial construído acerca do mundo. Contestando através da luta anticolonial as relações de poder estabelecidas entre colonizadores e colonizados, os cineastas africanos da época se concentraram em uma reivindicação ao direito de olhar, de reconstruir suas próprias histórias e de criar seus próprios imaginários.

Da emergência dos cinemas africanos (1950 - 1970) para a atualidade, houveram diversas reconfigurações sociais, estéticas e políticas por todo continente, reivindicando uma pluralidade de formas diferentes de pensar o cinema, o continente e a noção do que é ser africano. Encarar as pluralidades, complexidades e opacidades que dizem respeito às produções cinematográficas do continente, parece ser a única forma de iniciar uma incursão por esse potente campo de conhecimento, que instiga, tensiona, cria e subverte os olhares.

Referências

- BAMBA, Mahomed. O (s) cinema (s) africano (s): no singular e no plural. BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BAMBA, Mahomed. O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique. *Curitiba*, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2011.
- CHAM, Mbye. *História oficial, memória popular: reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembène*. Tradução Victor Martins de Souza. Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 295-303, jun. 2012
- GENOVA, James E. *Cinema and Development in West Africa*. [S.l.]: Indiana University Press, 2013.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução Stephanie Borges. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.
- MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*. Trad. Cleber Daniel Lambert da Silva. julho-dezembro. 2015, p. 68-71.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Trad. Patrícia Farias. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 23, n. 1, p. 171–209, jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-546X2001000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução Narrativa Traçada. Luanda; Ramada: Mulemba; Pedago, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, p. 745–768, 17 nov. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 21 maio 2018.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1–26, 2016. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/376>>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- THIONG'O, Ngũgĩ wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.