

Descolonizando a Mente e o Olhar: “Xala” e a Impotência do Estado Pós-colonial

Jonas do Nascimento¹ 

Universität Bayreuth (Alemanha)

Artigos Livres | Free Articles | Artículos Libres

DOI do artigo: 10.22481/odeere.v7i1.10260

RESUMO

Entre as décadas de 1960 e 1970, na esteira das lutas anti-coloniais em África, vê-se surgir através do cinema a possibilidade de construção de uma identidade africana e uma autonomia cultural e política do continente. A linguagem cinematográfica configurou-se, naquele momento, numa ferramenta de discurso diante da dificuldade de escrita da História. A câmara, assim, tornou-se uma arma para a denúncia da impotência da classe política africana e, além disso, um meio para a reivindicação de uma imagem descolonizada do continente. Neste artigo, problematizo os conceitos de identidade, tradição e modernidade no contexto pós-independência africana, conforme a representação do filme *Xala* (1975) do cineasta-escritor senegalês Ousmane Sembène. Além disso, discuto os aspectos que possibilitaram a construção de um imaginário de superação da colonização e a articulação discursiva dessa tendência cinematográfica em torno da desejada revolução social em África.

Palavras chave: Cinema Africano; Neocolonialismo; História; Resistência Cultural.

Decolonizing the Mind and the Gaze: “Xala” and the Impotence of the Postcolonial State

ABSTRACT

Between the 1960s and 1970s, alongside anti-colonial struggles in Africa, the possibility of building an African identity and cultural and political autonomy for the continent emerged through cinema. The cinematographic language was configured, at that moment, in a speech tool in the face of the difficulty of writing History. The camera thus became a weapon for denouncing the impotence of the African political class and, in addition, a means for claiming a decolonized image of the continent. In this article, I problematize the concepts of identity, tradition, and modernity in the post-African independence context, according to the representation of the film *Xala* (1975) by the Senegalese filmmaker-writer Ousmane Sembène. Furthermore, I discuss the aspects that enabled the construction of an imaginary of overcoming colonization and the discursive articulation of this cinematographic tendency around the desired social revolution in Africa.

Keywords: African Cinema; Neocolonialism; History; Cultural Resistance.

Submetido em: 11/02/2022 | Aceito em: 26/04/2022

Introdução

O presente artigo visa levantar a discussão sobre o cinema produzido na África Ocidental, precisamente no Senegal, país pioneiro na chamada *África negra*, e cujas produções são uma das maiores e mais representativas deste continente (DIAWARA & DIAKHATÉ, 2011). Busca-se problematizar o seu contexto histórico, marcado pelo processo de descolonização, pontuando suas particularidades estéticas e temáticas. Com isto, pretende-se destacar a discussão sobre identidade, tradição e modernidade em África pós-independências, e, mais

¹ Formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco, onde também concluiu seu mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Atualmente, é pesquisador Pós-doutoral na Bayreuth Academy of Advanced African Studies, centro de investigação interdisciplinar da Universität Bayreuth, Alemanha. E-mail: jonas.anasc@gmail.com

especificamente, a crítica do Estado Pós-colonial emergente naquele momento. Sendo assim, torna-se fundamental contextualizar a conjuntura histórica e política do colonialismo, ressaltando seus métodos e instituições, e, especialmente, suas estratégias políticas e culturais de dominação, bem como suas consequências.

Para tanto, analisar-se-á, neste artigo, o filme *Xala* (1975), do cineasta e escritor senegalês Ousmane Sembène, considerado por muitos o pai do cinema africano, e aquele que colocou a primeira “pedra” do cinema africano na arquitetura do cinema mundial, como caso de estudo. A escolha do filme se justifica pelo fato de ser uma produção inserida num projeto que se pretende crítico do esteticismo europeu, numa disputa política *contra-hegemônica* no terreno da cultura. As produções de Sembène partilham, portanto, de uma perspectiva emancipadora ao representar o continente africano no contexto das pós- independências em tom de denúncia, mostrando que a descolonização não implicou necessariamente na supressão das antigas bases ideológicas do período colonial. Dessa forma, a sua opção por uma estética engajada e anti-colonialista, configura-se numa opção claramente política.

Finalmente, este artigo busca ambientar teoricamente a discussão a partir de um olhar transdisciplinar, ancorando-se nas perspectivas, sobretudo, dos estudos culturais e pós-coloniais. Assim, tenta-se traçar um panorãma sobre a situação de alienação colonial e suas consequências sociais e políticas na África independente. Isto é, o complexo processo de reconstrução e resgate da história africana e as consequências do colonialismo para a sua atual configuração geopolítica e social. O “pós-colonial” como conceito, portanto, é-nos útil para pensar e descrever as mudanças nas relações globais que marcaram a transição da era dos impérios para o contexto neocolonial contemporâneo.

O Cinema em África: disputando o visível

Dado que o cinema tem-nos servido, desde o seu surgimento, para organizar nossa “*experiência do mundo*” (SUTHERLAND & FELTEY, 2010), torna-se legítimo recorrer a ele para entender a construção do imaginário de um povo, ou de uma nação. Pois, o cinema, como *prática social*, possui a capacidade única, tanto de “expressar” como de “simbolizar” o passado, o presente e o futuro, por meio de uma linguagem propriamente estética, que pertence ao mesmo tempo, e de

forma bastante enigmática, ao âmbito da "realidade" e da "possibilidade" (NASCIMENTO, 2022). Especificamente em África, o cinema parece assumir o mesmo papel que sua literatura. Tal como os escritos de Chinua Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o e Wole Soyinka relataram os impactos do colonialismo, os movimentos de descolonização e a utopia da independência, os cineastas africanos também se preocuparam com os impactos da colonização nos regimes políticos, culturais e econômicos recém independentes em África.

O primeiro filme considerado africano feito em solo africano data de 1963, com o curta-metragem *Borom Sarret (O Charreteiro)*, dirigido pelo próprio Ousmane Sembène – embora outros diretores africanos já tivessem produzido filmes anos antes². Até então, a maioria das produções cinematográficas do período colonial buscavam alimentar tão somente estereótipos em torno do primitivo e do exótico, tratando os africanos como objetos e sujeitos sem desejos. Em suma, figurantes perdidos na paisagem naturalista do "continente selvagem". Sendo assim, o acervo de imagens produzido até 1960, servia necessariamente de propaganda do regime colonial, por um lado, ao mesmo tempo que, por outro lado, reivindicava um caráter pedagógico e/ou político do regime imposto pelos países europeus (NASCIMENTO, 2017). Ao lado dos filmes de propaganda colonial, também havia muitas produções de cunho etnográfico, a exemplo dos trabalhos do etnólogo francês Jean Rouch, que para alguns teóricos (BAMBA, 2009), apresentava ambiguidades quanto a sua representação da população africana.

Com efeito, pode-se dizer, então, que a "estrutura narrativa" e "fílmica" do cinema colonialista, enquanto um *locos enunciativo*, recorrentemente reforçava as ideias racialistas do século XIX. Isso significava que, sob a perspectiva da representação cinematográfica, aqueles grupos que se tomavam como "diferentes", seja em sua cultura ou em seus aspectos físicos, eram "negados" e "mensurados" pelo olhar europeu-colonizador. Como bem assinalou Femi Okiremuette Shaka (1994, p. 169, tradução nossa) em seu estudo sobre o cinema colonialista:

as categorias de experiência cultural e perspectivas físicas que marcam os africanos como diferentes dos europeus, são cinematograficamente destacadas não com o intuito de reconhecê-las, mas para repudiarem tais

² Por exemplo, em 1955, foi produzido um curta-metragem chamado "*Afrique-sur-Seine*", por Paulin S. Vieyra e Mamadou Sarr, também senegaleses. Entretanto, por determinações coloniais, o filme só foi permitido ser filmado e exibido fora de Senegal. No caso, em sua ex-metrópole colonial, a França.

diferenças.

Logo, assim como no discurso e na política colonial, a produção cinematográfica colonialista foi (e ainda é) incapaz de ver “*além de si mesma*”, ou das “*fronteiras culturais*”. Diante desse “*regime de visibilidade*” (MIRZOEFF, 2015), que nos impõe um modelo de “*como*” e “*o que*” ver, buscou-se indagar se seria, então, um *pré-requisito* para a possibilidade de produção de um cinema africano empreender não apenas uma “*descolonização da mente*”, mas, sobretudo, uma “*descolonização do olhar*”. Pois, acreditava-se que a descolonização do continente só se completaria quando o indivíduo colonizado tivesse sua imagem restituída – a partir de um olhar *decolonial*. É a partir desta condição que parte da produção cinematográfica de Sembène, por exemplo, empenhou-se na restauração de um passado africano pré-colonial, contrapondo-se à visão colonial que justificara sua dominação na ideia de que a África seria um continente destituído de história. Resgatando a clássica frase do escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong'o (2007, p. 30), sob tal aspecto, pode-se dizer que a “*batalha das imagens [torna-se] a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, [...] contínua*”.

Sendo assim, vale pontuar que a colonização não foi apenas um processo político e econômico, mas sobretudo algo que invadiu o colonizado cultural e psicologicamente (FANON, 2008). É por esta razão que a descolonização não poderia ser *parcial*, e a linguagem cinematográfica teria o papel de desmascarar essa parcialidade. Dado que, ainda segundo Thiong'o (2007, p.30), “*se 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*”. Do contrário, um povo sem uma imagem própria, estaria condenado a converte-se num povo sem identidade, sem passado e sem futuro.

Reescrevendo a História Africana com H Maiúsculo

Em contraposição às representações colonialistas de África, emerge então junto à produção cinematográfica africana um projeto *ético-estético-político* explicitamente engajado com a descolonização num sentido ampliado. Nesse primeiro momento, buscou-se construir um cinema realista e nacionalista, comprometido com a luta anticolonial e com a crítica dos Estados pós-coloniais.

Através dessas narrativas, tentou-se, igualmente, fornecer uma alegoria a respeito da ideia de nação e um resgate da história africana (NASCIMENTO, 2021). Pois, como se sabe, durante muito tempo a África foi considerada um continente sem história. Se bem que no século XIX, Hegel já afirmara em sua obra “*A Filosofia da História Universal*” que a África não era uma “parte histórica” do mundo, e depois dele vários outros repetiram a mesma ideia, até recentemente, meados da década de 1960, historiadores como Hugh Trevor-Hoper defendiam que não haveria uma história e uma intelectualidade africana. Visto que, para estes historiadores, a história restringia-se à história europeia (SHOHAT e STAM, 2006), passava-se a existir uma verdadeira História, com H maiúsculo, em África, somente após a chegada dos europeus ao continente.

Por mais que tal ideia pareça absurda, ela é frequentemente corroborada em nosso cotidiano, sejam pelos meios de comunicação, pelo cinema hegemônico, com imagens extravagantes de África, ou até mesmo no déficit pedagógico do ensino da história de África em nossas instituições escolares e universitárias. Tendo isso em mente, é importante contextualizar o despertar dos intelectuais africanos em torno da ideia de *reescrita* da história do continente e seu impacto na produção artística, e, em especial, no cinema. Pois, ao pôr-se em prática um exercício de descolonização da história – eurocentrada – da colonização europeia, abriu-se, com isso, um espaço para narrativas até então deixadas de lado pela historiografia oficial. Em analogia ao mito criado em torno do *orientalismo* analisado por Edward Said (1990), passa-se então a criticar igualmente o mito criado em torno do *africanismo* (MUDIMBE, 2013), como um discurso que concebe um ser africano “homogêneo”, “desumanizado” e “a-histórico”.

Para Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 93), “o discurso eurocêntrico degradou sistematicamente a África ao considerá-la deficiente de acordo com critérios e hierarquias arbitrarias criadas pelos europeus”. E esta degradação poderia ser evidenciada principalmente no âmbito da própria produção cultural africana. Por exemplo, segundo Kwame Anthony Appiah (1997), diferentemente dos autores europeus, que estariam preocupados na busca do “eu”, os autores africanos estariam em busca de uma *cultura obliterada*. Para o filósofo ganês, o processo de colonização e descolonização resultou, em África, em Estados em busca de uma nação – diferentemente da Europa, onde supostamente os Estados

teriam surgido como consequências de nações *preexistentes*.

A historiografia africana desde 1960, portanto, tem passado por profundas transformações e desafios. Lançando mão de novas abordagens, rejeitando antigas e inadequadas explicações históricas e inovando o seu fazer histórico num processo profundamente interdisciplinar, a África passou a ser um continente à procura de seu próprio destino (FERKISS, 1967). E, todavia, para tanto, teve de encarar uma tarefa desafiadora: reescrever e, com isso, ressignificar o seu passado histórico (NASCIMENTO, 2020). Como mencionado, a historiografia colonial guiava-se pelo paradigma de Hegel da inexistência de fato histórico antes da colonização. Embora já saibamos inverídica, tal ideia permaneceu no imaginário coletivo de muitas sociedades (e também na nossa). Além disso, a contribuição africana na economia-mundo ainda hoje é considerada secundária. Sua arte é tida como primitiva e exótica. Nenhuma de suas inovações técnicas é, por fim, reconhecida. Assim, desde sempre, inculcaram em nós que a África foi/é incapaz de produzir conhecimento e História por si mesma. Após a *História da colonização*, por conseguinte, foi necessário pôr em prática uma *descolonização da História*.

É nesse contexto que, por exemplo, Joseph Ki-Zerbo (1972), Cheikh Anta Diop (1974), entre outros historiadores africanos, lançaram-se, pioneiramente, no desafio de reformar a historiografia do seu continente. Reivindicavam: *a África também tem uma História!* Essa foi a geração que outro historiador e sociólogo africano contemporâneo, Carlos Lopes (1995), chamou de “*corrente da pirâmide invertida*”. Em poucas palavras, esta foi uma corrente de pensamento que reivindicava um futuro novo para a alteridade africana. Assim, almejavam produzir uma verdadeira história do continente, isto é, incentivar o conhecimento endógeno, produzido por historiadores africanos. Desse modo, boa parte de suas análises estavam voltadas para a mudança social, no sentido de reafirmar a contribuição africana para a arte, a ciência, a técnica, a política, e a resistência ao neocolonialismo.

O reconhecimento deste esforço veio com o apoio e patrocínio da UNESCO na elaboração do colossal *História Geral de África*, dividido em oito volumes, com a participação de vários intelectuais africanos, e escrita em diversos idiomas: inglês, francês, português e árabe. Emergia, neste momento, um verdadeiro “*local de fala*” que se contrastava ao julgamento eurocêntrico sobre os africanos. Desse modo, reclamava-se uma tradição cultural dos povos de África. Além disso, pretendia-se desmistificar tudo que se havia produzido à respeito do continente

africano e sua falta de cultura e história. Nesse sentido, a luta contra a dominação colonial política, econômica, social e mental passava necessariamente pelo resgate e valorização do passado e da memória do continente africano.

Entretanto, para Carlos Lopes (1995), a historiografia da “*pirâmide invertida*”, como qualquer prática historiográfica, não foi um produto autônomo ou independente. Ela esteve profundamente imersa no momento político e ideológico que foi produzida. Político e apaixonadamente comprometidos em mostrar que a África *também tinha* uma história, e não apenas que *tinha* uma história, acabava-se facilmente por idealizar e exagerar acontecimentos e comparações culturais. Porém, reconhece Lopes, foram importantíssimos para os historiadores da “*nova escola*”, pois agora, estes, estar-se-iam “*despojados das cargas emocionais dos seus predecessores*” (LOPES, 1995, p. 28).

O fato é que os primeiros historiadores africanos, apaixonadamente ou não, contribuíram para a construção de um “*novo olhar*” sobre a África, que foi por muito tempo estereotipada pela História oficial, eurocêntrica. Ao re-escreverem a sua própria história do continente africano e do colonialismo, os historiadores africanos forneceram-nos uma perspectiva e narrativa do ponto de vista do africano em oposição à perspectiva do europeu, desvincilhando-se, assim, da alienação colonial e buscando curar-se da *amnésia cultural* imposta pelo regime colonial.

Do Colonialismo ao Período “Pós-Colonial”

Para os teóricos da corrente de pensamento reconhecida pela alcunha de “*pós-colonial*”, a presença da lógica e dos dispositivos de dominação que caracterizaram o colonialismo Ocidental, permanecem, porém, existentes em novas molduras dentro da configuração cultural e geopolítica contemporânea. Em primeiro lugar, estes teóricos propõem, tal como os historiadores africanos mencionados anteriormente, uma revisão crítica da historiografia oficial, desestabilizando-a e pondo em prática um descentramento de toda *narração* “*eurocentrada*”. Agora, a história da modernidade passa a ser considerada globalmente, uma vez que sua face oculta, o colonialismo, envolveu uma pluralidade de lugares e experiências. Desta maneira, os chamados *Estudos Pós-coloniais* desconfiam de interpretações que ocultam a experiência global da

modernidade. Isto é, que consideram a expansão colonial como um episódio tão somente “periférico”.

Desde o início, o empreendimento colonial esteve pautado nos pressupostos epistêmicos da modernidade europeia. A linha que separa a história da pré-história, foi, ao mesmo tempo, a que separa a “civilização” (Ocidente) da “barbárie” (o resto do mundo). Foi através dessa divisão absoluta, como acreditava Hegel, que se pôs a rodar o motor da “*história universal*”. Ou seja, a “história” contra a “pré-história” – lê-se, a Europa contra os povos “sem história”. A crítica pós-colonial, portanto, vai dirigir nossa atenção para o fato de que

a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados (HALL, 2009, p. 102).

Assim, o eurocentrismo e o racismo se retroalimentam no processo de colonização. O novo mundo é concebido como um local sem memória cultural, sem identidade e sem história. Com isso, desconsidera-se a potencialidade subjetiva do “Outro”, visto sempre como incapaz de produzir conhecimento (ABDALA JUNIOR, 2012). A “cultura”, por sua vez, passa a integrar a ação colonizadora (a literatura, o cinema, os diários de viagens, por exemplo) numa relação de interdependência com o discurso colonialista. É a partir da crítica pós-colonial desses escritos e discursos que, por exemplo, Edward Said vai lançar as bases para uma releitura do processo colonizador no Oriente.

Em *Orientalismo*, Said delineia uma perspectiva analítica por meio da qual apresenta uma tentativa de descrever o mundo moderno a partir da perspectiva do “Outro”, o que já se via, vale dizer, nos esforços pioneiros de Frantz Fanon (1968; 2008). Pautando-se na crítica foucaultina da “episteme”, Said mostra que as representações do “Ocidente” e do “Oriente” (ou resto do mundo colonizado), estiveram (e em grande medida ainda estão) marcadas por relações assimétricas de *poder/saber*. De modo que “a produção ideológica da ‘racionalidade’ europeia realizou-se simultaneamente à produção da ‘irracionalidade’ Oriental” (STAM, 2003, p. 321). Neste sentido, para Said o se chama de “*orientalismo*” nada mais é que “um estilo de pensamento [um discurso] baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e ‘o Ocidente’” (SAID, 1990, p. 14). Sendo assim, “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação [...] de

graus variados de uma complexa hegemonia [...]” (1990, p. 17). Em suma, Said tentou mostrar como o Ocidente criou-se a si mesmo *orientalizando* o “Oriente” (como “outro”). Nesse movimento, a Europa ganhou em força e identidade, reforçando sua imagem, ideia e personalidade, comparando-se com o “Oriente” como uma “*identidade subterrânea*”.

Com efeito, a teoria pós-colonial torna-se uma ferramenta crítica que “reencena” as relações das sociedades colonizadoras com seus “Outros” (HALL, 2009). Isso significa que, para tais teóricos, o “colonial” permanece vivo através de seus “efeitos secundários” na sociedade pós-colonial. Porém, aqui o “pós” do pós-colonial, segundo Stuart Hall (2009, p. 111), não se trata apenas de ser “posterior”, mas de “*ir além*” do colonial, de “*abrir novos espaços*”. Diferentemente de Ella Shohat³, portanto, Hall vê essa tensão semântica como algo produtivo. Pois, o que se tenta construir, segundo ele, é

uma noção de mudança ou transição concebida como uma reconfiguração de um campo, em vez de um movimento de transcendência linear entre dois estados mutuamente exclusivos (HALL, 2009, p. 113).

Assim, o problema não é se o conceito confunde o cronológico com o epistemológico, no fundo a questão que se coloca é sobre a escolha entre uma lógica racional e sucessiva e uma “*desconstrutora*”. O “pós-colonial”, nesses termos, vai apresentar um “problema de identidade” tanto ao colonizador quanto ao colonizado. Por exemplo, fazendo-se uso de uma perspectiva “*desconstrutivista*”, o teórico indiano Homi Bhabha vai pensar a relação entre “*linguagem*” e “*identidade*” como parte de um processo produtivo de significados. No entanto, esses significados, segundo ele, são construídos dentro de uma dinâmica de “*referências e diferenças*” em relação a outros discursos. Qualquer imagem ou representação, seja do colonizador ou do colonizado, será, por conseguinte, híbrida. Ou seja, conterá em si traços de outros discursos.

Deste modo, Bhabha e outros autores dessa corrente buscam pensar a experiência colonial como um *processo relacional*, cuja construção da identidade do colonizado não se separa da construção da identidade do colonizador, e vice-versa. A questão central, portanto, não é mais “o Eu colonialista nem o Outro

³ Em seu famoso artigo *Notes on the Postcolonial* (1992), Ella Shohat via no termo “pós-colonial” uma ambiguidade teórica e política. Para a autora, o “pós” quer dizer passado, mas não esclarece se essa periodização é epistemológica ou cronológica.

colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro”. E nessa perspectiva, a “identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada [...] é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem (BHABHA, 1998, p. 76). É nessa espécie de “terceiro espaço”, entre o “significante” e o “significado”, isto é, o *lócus de enunciação* de quem fala, e suas condições sócio-históricas de produção do discurso, que os elementos linguísticos interagem, muitas vezes de maneira conflitante e contraditória.

A diversidade de linguagens do cinema africano e as diferentes visões políticas e criativas que estão por detrás dos seus filmes é uma realidade que reflete bem essas contradições e conflitos. Há não apenas uma diferença entre o cinema africano e o cinema ocidental, mas também há uma multiplicidade de linguagens e de empenhamentos políticos em África – e que reflete sua própria multiplicidade étnica e cultural. Por isso não se pode falar em cinema africano no singular, mas sim no plural. Por outro lado, o compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural do continente rompe recorrentemente os limites das fronteiras artificiais herdadas da colonização. Pois, as memórias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria-prima para a construção de uma identidade cultural local, mas também continental, e que dialoga com outros discursos, constituindo um verdadeiro “estado pós-colonial”, tanto no sentido cronológico quanto epistemológico.

Dessa forma, o engajamento político dos cineastas africanos não se traduz apenas por uma volta ao passado, mas se situa no presente e no futuro. O filme “*Xala*” (1975), como veremos a seguir, serve-se alegoricamente de uma maldição, ou feitiço, da “*impotência sexual*”, para problematizar as contradições e a impotência dos Estados africanos recém-independentes. Nesta representação satírica, em forma de denúncia, toda a responsabilidade dos chefes de Estado naquele contexto é posta em questão. Denuncia-se a maneira como se deu a transição do Estado colonial ao recém Estado independente; a apropriação do discurso da tradição pela elite local africana; a corrupção estatal e a passagem da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Além disso, perpassam toda a narrativa questões que envolvem: tradição, modernidade, gênero, moralidade e dependência.

“Xala” (1975) e a Impotência do Estado Pós-colonial

Ousmane Sembène nasceu em 1 de janeiro de 1923 na cidade de Ziguinchor, na região de Casamança, sul do Senegal. Viveu até 2007, quando veio a falecer, aos 84 anos, na cidade de Dakar. Ao longo de sua vida escreveu 10 romances e realizou 12 filmes. Sua trajetória artística começa com a publicação do romance *Docker Noir* de 1957, no qual descreve seu doloroso cotidiano no porto de Marselha, na França, onde trabalhou como estivador por 10 anos. Logo publica outros livros, tais como: *Oh pays, mon beau peuple* (1957), *Voltaïque* (1962), *L'Harmattan* (1964), *Vehi-Ciosane* (1965), *Les Bouts de Bois de Dieu* (1971), *Xala* (1973) e *Le Dernier de l'empire* (1981), para citar alguns. Sempre reivindicou o direito de fazer uma arte engajada. O desejo de se expressar veio primeiro com a escrita, mas logo em seguida o cinema tornou-se seu maior meio criativo para denunciar as injustiças feitas e praticadas contra os povos africanos. Convencido de que a literatura dificilmente atingiria grande parte da população, visto que havia poucos alfabetizados naquele contexto de profunda desigualdade social, voltou-se para o cinema no intuito de transmitir suas idéias a um maior número de pessoas. Conforme ele chegou a afirmar em entrevista: “o que me interessa é expor os problemas das pessoas a que pertencem... Para mim, o cinema é um meio de ação política”⁴.

Através de suas produções, Sembene pretendia denunciar, entre outras coisas, a corrupção, a exploração, a discriminação, os tormentos burocráticos, o neocolonialismo, o peso das tradições, a alienação religiosa e as perversões sexuais (BENSALAH, 2008). Seus filmes buscavam expor as “contradições” e “ambivalências” presentes no Senegal pós-colonial, assinalando os conflitos entre cidade/campo, comportamento ocidentalizado/comportamento tradicional, medicina moderna/medicina tradicional, língua vernácula/francês. Desta maneira, no filme “Xala” (1975), por exemplo, tratou de lançar uma crítica ao Estado Pós-colonial. Por outro lado, em *Ceddo* (1977), buscou-se rememorar uma África pré-colonial. Já em *Mooladé* (2004), explorou-se os conflitos geracionais e a condição feminina diante dos costumes tradicionais. Por fim, em *La Noire de...* (1966), tentou-se expor os efeitos do colonialismo e do racismo em África e na

⁴ Entrevista de Guy Hennebelle, *Jeune cinéma*, Nº 34. 1968. (Retirado do artigo de Bensalah, 2008).

Europa. Para os fins desse artigo, analisaremos, a seguir, o filme “*Xala*”, produzido em meados de 1975, período em que muitos Estados africanos, pela primeira vez, proclamavam a sua independência política dos países europeus – ao menos formalmente.

O filme “*Xala*” (1975) é uma adaptação do livro de ficção de mesmo nome e também de autoria de Ousmane Sembène. A hipótese inicial que motivou a escrita deste artigo foi a de que esta obra cinematográfica especificamente suscita importantes questionamentos sobre a formação dos Estados independentes em África e os aspectos que eles vão sucessivamente assumindo no Senegal – mas alegoricamente também nas sociedades africanas em geral. O “*lugar de enunciação*” do filme, naquele contexto, pode ser tomado como expressão mesma de uma “*ação política*”. Com já mencionado, a questão central aqui girava em torno da produção de um cinema nacionalista e anti-neocolonial que se ancorado no pressuposto da descolonização política, econômica e da mente. Deste modo, analisaremos de que maneira o filme “*Xala*” (1975) revela-nos a sua posição “*ético-estético-política*” por meio de sua narrativa e de seus personagens, o que implica também levar em consideração a relação indissociável entre a sua “*forma*” e seu “*conteúdo*”.

Primeiramente, “*Xala*” pode ser considerado uma narrativa política trágica, mas ao mesmo tempo cômica. Por vezes partilha de alguns aspectos até mesmo do surrealismo, porém, faz uma representação bastante complexa do Senegal recém-independente. O filme retrata alegoricamente a impotência de El Hadji, seu personagem principal, para criticar, na verdade, a impotência política da burguesia africana. No uso de símbolos visuais repetitivos, o filme parece querer criar em muitos momentos uma justaposição do “*tradicional*” e do “*moderno*”, à exemplo das duas esposas de El Hadji, Adja (a esposa “*tradicional*”) e Oumi (a esposa “*moderna*”). Entretanto, o fio condutor de “*Xala*” continua sendo o clima político e a nova ordem política instalada após a independência do país africano.

Fundamentalmente, o filme narra a história da tomada de poder por uma elite local africana. Esta elite, entretante, se mostra mesquinha e ocidentalizada, muito distante do chamado “*povo comum*”. Figuras políticas corruptas que se auto-nomeiam de “*homens de negócios*” ocupam a posição de conduzir o destino de toda uma população. E uma dessas figuras políticas, El Hadji, vai se casar pela terceira vez, “*em nome da tradição*”, com uma moça da idade de Rama, sua filha

adolescente. Para tanto, ele desvia dinheiro que estava destinado aos camponeses para a produção anual de arroz. Apesar disso, o filme inicia-se com uma manifestação cultural tradicional em frente ao parlamento. Pessoas dançam e tocam percussão, numa espécie de celebração pela tão sonhada independência política, prestes a se “concretizar”. A tomada de poder pelos futuros deputados é representada, porém, com ironia. Logo após a posse por essa elite, expulsando os “ex-colonizadores”, são removidos do parlamento os bustos neoclássicos de Marianne, símbolo cultural da França. Contudo, a deposição desses símbolos, e dos senhores coloniais, é claramente enganosa.

Na sequência seguinte à tomada do poder, o povo é dispersado da frente da câmara pela polícia. Os mesmos senhores coloniais que foram expulsos voltam à câmara, com malas cheias de dinheiro para distribuir entre os novos detentores do poder local. Os ministros sorriem e aceitam o suborno. O presidente fala cinicamente da africanidade, e El Hadji convida-lhes para o seu terceiro casamento. A saída da câmara sobre um tapete vermelho e a escolta policial destoa intencionalmente da imagem inicial – onde um grupo aparece com trajes sociais ocidentais e maletas em mãos, diferente das roupas tradicionais do início.



Imagem 1: Cena de Abertura. “Xala” (1975), de Ousmane Sembène.

Um ponto que chama atenção acerca da diegese fílmica é o paradoxo da linguagem, na qual o narrador-cinematográfico conscientemente tenta alienar o

espectador do filme a partir de alguns dos símbolos e práticas dos personagens. O melhor exemplo são as músicas não-legendadas em *Wolof*, idioma local predominante no Senegal, Gambia e Mauritania, inacessível para quem não conhece a língua. Além disso, é fácil perceber como o narrador-cinematográfico intencionalmente joga com estas línguas diferentes, tecendo as tensões complexas entre o francês e o *wolof*, a “língua do colonizador” e a “língua do colonizado”.

Em “*Xala*”, também há uma desestabilização intrigante entre as questões de classe, gênero, tradição e modernidade. As mulheres, por exemplo, aparecem como vítimas de uma “*dupla colonização*”: a opressão do patriarcado e a marginalização diante do poder colonial. Dessa forma, pode-se identificar uma crítica à dicotomia de gênero. Por outro lado, embora a visão comum de que em muitas culturas tradicionais africanas, as mulheres assumem o papel de apêndices dos homens, o filme também oferece, através da caracterização da personagem Rama, por exemplo, um redirecionamento no sentido de afirmar radicalmente a questão da igualdade de gênero em África. Rama, filha de El Hadji com sua primeira esposa Adja, emerge no filme como um modelo de mulher verdadeiramente liberto, descolonizado e consciente. O narrador-cinematográfico apresenta-a, potencialmente, portanto, como aquela que poderá, um dia, purgar a história, as tradições africanas e a corrupção política local.

Rama, por sinal, é contra o terceiro casamento do pai. A mãe, porém, diz que deve suportar a situação, pois é muito difícil arranjar casamento novamente na sua idade. Entretanto, Rama está segura de que nunca partilhará seu marido. Ela chega mesmo a discutir com El Hadji e a afirmar que “*todo polígamo é um mentiroso!*”. El Hadji lhe retruca afirmando que foram “homens como ele” que expulsaram os colonizadores e que a poligamia é um patrimônio religioso. No filme, o narrador-cinematográfico parece querer nos revelar, desse modo, a apropriação da tradição como um discurso instrumentalizado por aqueles que estão no poder.



Imagem 2: Adja (à esquerda) e Oumi (à direita). "Xala" (1975), de Ousmane Sembène.

Muito embora Adja seja representada como uma "esposa tradicional", ela não pode ser considerada, todavia, totalmente sujeita à El Hadji. Por mais que ela aparentemente pareça bastante paciente e passiva, costuma conversar com El Hadji como *uma igual*, e afirma seus direitos como a "primeira esposa". Contrariamente ao que é muitas vezes retratado, em "Xala", a "mulher tradicional" pode também gozar de direitos e liberdades. No entanto, conforme se nota, a exposição à "modernidade ocidental" parece igualmente "*libertar*" os seus personagens. Oumi, a segunda esposa, por exemplo, assume o papel da "mulher moderna". E, ao menos aparentemente, no filme ela apresenta uma maior igualdade de condições diante de El Hadji. Na verdade, na presença dela, El Hadji torna-se um homem frágil. E, ao mesmo tempo que essa modernidade a libera, parece fazê-la "*vítima*". Numa espécie de "*hibridismo*" liberador e alienante, Oumi alisa o cabelo, usa maquiagem e um vestido à moda Ocidental. Ela é materialista e adepta da cultura do consumo capitalista. Tanto que não hesita em abandonar El Hadji e levar todos os seus bens quando ele é expulso do parlamento e perde seu armazém. Daí surge o paradoxo dessa personagem: a exposição à modernidade ocidental, em muitos aspectos, liberou-a, ao mesmo tempo que se apoderou dela como uma força alienante e corruptora.

Por outro lado, Rama parece representar uma espécie de "síntese" ideal entre o modelo "tradicional" e "moderno". No filme, ela é representada como uma personagem revolucionária que desafia o patriarcado. E, no entanto, continua defensora da cultura africana, o que fica claro em suas vestimentas e atitudes, fazendo questão, inclusive, de apenas falar em *Wolof*. Além disso, recusa-se a beber água importada, utilizada por seu pai até para lavar o carro. Enquanto sua

mãe sofre em silêncio, Rama vai ao escritório de El Hadji para confrontá-lo. Dentro da diegese fílmica, ela representa, sem dúvida, a personagem mais sofisticada e ambivalente. Pois, parece encarnar aquilo que os homens não conseguiram fornecer em sua liderança política em África. Ou seja, Rama é representada como a antítese de tudo que os homens têm sido cúmplices e culpados.



Imagem 3: El Hadji confrontado por Rama. "Xala" (1975), de Ousmane Sembène.

Com feito, pode-se observar uma luta entre duas forças opostas aqui: a "tradição" que foi instrumentalizada, por um lado, e uma verdadeira tradição de resistência, por outro. O filme, dessa forma, parece transfigurar-se num manifesto contra os despositivos alienantes do neocolonialismo. Isso porque os africanos que assumiram os Estados independentes são apresentados como admiradores dos (ex-)colonizadores, embora independentes, permaneceram mentalmente colonizados. Não à toa, o presidente aparece sempre acompanhado de seu conselheiro estrangeiro. Sua retórica revolucionária do "socialismo africano" e do "pan-africanismo", torna-se um *clichê* vazio tão logo chegam ao poder. Tanto o presidente da Câmara como os membros do executivo, mais tarde, tornar-se-ão, em todos os sentidos, "*peles negras com máscaras brancas*", fazendo-se aqui uma clara e direta alusão às ideias de Frantz Fanon (2008).

Não poucas vezes, portanto, a "africanidade" é cinicamente evocada para justificar determinadas atitudes que no filme são postas em cheque. A poligamia é tida como um patrimônio religioso. Brada-se ao vento o valor da tradição em diferentes momentos. No entanto, apenas quando a "Xala" atinge a sua "masculinidade" e "potência sexual" é que El Hadji realmente recorre às tradições africanas e ao poder de cura dos *marabutos* (curandeiros populares).



Imagem 4: Em busca da cura, El Hadji recorre a um Marabuto. “Xala” (1975), de Ousmane Sembène.

Dessa forma, ainda que o presidente retoricamente irradie a determinação dos africanos para assumir e gerir o seu próprio destino no início do filme, e suas palavras pareçam ecoar verdadeiramente o desejo do povo, eles, os donos do poder, representam o objetivo errado da mudança e a falta de um verdadeiro sentimento de “missão” para com o continente. O que realmente parece motivá-los é a “substituição” do colonizador, e continuar a partir de onde este último parou. Ou seja, em “Xala”, embora a classe política africana corrobore a ideia de que os povos africanos “são agora governados por seu próprio povo”, eles não detêm uma convicção ideológica para mudar o estado de coisas existente. Sendo assim, o filme claramente representa esta “mudança formal” como uma mera mudança de “guardas” da população, em vez de uma mudança realmente política.

No final do filme, descobre-se que a “Xala” foi lançada a El Hadji por seu meio-irmão, e não por uma de suas esposas, como se suspeitava no início. Isso aconteceu porque após a ascensão política de El Hadji, seu meio-irmão foi defraudado de sua parte da herança, e como resultado, tornou-se um mendigo a vagar pelas ruas com “amputados” e “cegos”. De maneira surpreendente e catártica, para El Hadji tornar-se um “homem regenerado”, livre da “Xala”, ele deve retirar suas vestes para que todos cusпам em seu corpo. Tal ação parece reivindicar o direito de dignidade que El Hadji violou por meio da apropriação indevida dos bens materiais e imateriais daquela população. El Hadji por ter sido “desumanizado” pelo materialismo ocidental, deve agora receber uma das mais humilhantes das penitências. Nesta sequência final, a “Xala” parece representar,

por conseguinte, o triunfo de uma tradição genuína, presente no povo comum, que, apesar de excluído, ainda se mostra capaz de combater a “decadência moral” da classe política africana.



Imagem 5: El Hadji recebendo cusparada de “desvalidos”. “Xala” (1975), de Ousmane Sembène.

Considerações Finais

Este artigo pretendeu analisar brevemente o contexto de produção do cinema feito em África na década de 1970, muito marcado pelo processo de luta pela descolonização do continente, pontuando suas particularidades políticas e históricas. Para tanto, tomou-se como objeto de análise o filme “Xala” (1975) do cineasta-escritor senegalês Ousmane Sembène, considerado por muitos, o pai do cinema africano. Pretendeu-se, com isso, destacar a discussão sobre identidade, tradição e modernidade em África pós-independências, e, mais especificamente, a crítica do Estado Pós-colonial presente em sua representação fílmica. Inicialmente, foi necessário, porém, contextualizar a conjuntura histórica e política do colonialismo, revisitando pontos importantes da História colonial, ressaltando seus métodos e instituições, e suas estratégias políticas de dominação.

Em seguida, foi possível compreender que embora as imagens do continente africano tenham sido produzidas bem antes do surgimento de um cinema propriamente africano, tais produções, entretanto, buscavam alimentar

estereótipos em torno do primitivo e do exótico, tratando-lhes como objetos e sujeitos sem história. Foi em contraposição a estas representações colonialistas, portanto, que emergiu primeiramente junto a uma cinematografia africana um projeto estético-político de descolonização da mente e do olhar. Nesse primeiro momento, entre as décadas de 1960 e 1970, buscou-se construir um cinema de cunho realista e nacionalista, engajado na luta anticolonial e na crítica do Estado pós-colonial, como ficou evidenciado na análise do filme “Xala” (1975). Através de sua narrativa, foi possível identificar claramente uma alegoria a respeito da ideia de nação e cultura africana pós-colonial permeada por diferentes dicotomias, numa relação, entretanto, ambivalente entre: Campo e Cidade, Tradição e Modernidade, Hábitos ocidentalizados e Hábitos tradicionais, Burguesia e Povo.

Finalmente, se o cinema, como prática social, pode ser considerado uma meta-análise da sociedade (NASCIMENTO, 2019), a análise filmica, nesse sentido, converte-se numa análise propriamente histórica. Com isso, pode-se concluir que o filme “Xala” (1975) representa aqui um *lugar de enunciação* histórico-social localizado no tempo e no espaço que ressalta discursos conflitantes e por vezes contraditórios sobre o futuro que a África pretende construir para si mesma. Haja vista que a imagem do continente e de seu povo, desde muito cedo, esteve marcada pela *exterioridade* do olhar, para Sembène e demais cineastas africanos desse período, o direito de olhar para sua própria história era (e continua sendo), portanto, uma forma de *resistir* e, acima de tudo, auto-criticamente *re-existir*.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Liminaridades identitárias: para uma geocrítica do eurocentrismo (Notas críticas). In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.) **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte, Ed. PUC Minas, 2012.

APPIAH, Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista? **DEVIRES**, Belo Horizonte, V. 6, N. 1, P. 92-107, JAN/JUN 2009.

BENSALAH, Mohamed. Sembène Le Magnifique (1923-2007). **Revue Africaine des Livres**. Vol. 4 n°2 – Septembre 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

- DIAWARA, M., DIAKHATÉ, L. (Org.). **Cinema africano: novas estéticas e políticas**. Lisboa: Sextante Editora, 2011.
- DIOP, Cheikh Anta. **The African Origin of Civilization: Myth or Reality**. New York :L. Hill, 1974.
- FANON, F. **Os Condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERKISS, Victor C. **África: Um continente à procura de seu próprio destino**. Rio de Janeiro: Edições G.R.D, 1967.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Unesco, 2003.
- KI-ZERBO, Joseph. **Histoire de l'Afrique Noire. D'hier à demain**. Paris: Hatier, 1972.
- LOPES, Carlos. A Pirâmide Invertida. Historiografia Africana feita por Africanos. Atas do Colóquio: **Construção e Ensino da História de África**. Lisboa, CCDP, 1995.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2.ed. -. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- NASCIMENTO, J. **Promessas e Desafios da Migração: Reimaginando Espaços e Fronteiras a partir do Cinema Africano Contemporâneo**. Ponta Grossa – PR: Atena, 2022. <https://doi.org/10.22533/at.ed.257222101>
- NASCIMENTO, J. **Pode o Subalterno Filmar? Cinema Africano e Luta Anticolonial nos Anos 1960**. São Paulo – SP: Bookerfield, 2021. <https://doi.org/10.53268/bkf21090600>
- NASCIMENTO, J. "(Re)Visões de África no Cinema: Singularidades de Uma História Plural". Em: **Cadernos de História UFPE**, n.13, v.13, 17-33, 2020.
- NASCIMENTO, J. "Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives". Em: **Global Journal of Human-Social Science: (C) Sociology & Culture**, v.19, Issue 5, 19-28, 2019.
- NASCIMENTO, J. "África enquanto Construção Discursiva e Midiática: a Propaganda Colonial e a 'Invenção' do 'Outro'". Em: **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, v.5, 17-50, 2017.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SHOHAT, E. "Notes on the Postcolonial". Em: *Social Text*, v.31, n.32, 1992.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- SUTHERLAND, J.-A.; FELTEY, K. **Cinematic sociology: social life in film**. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2010.