

O SOM NO CINEMA DE OUSMANE SEMBÈNE

Considerações sobre a voz e o silêncio

Tiago de Castro Machado GOMES²⁹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar, nos filmes do diretor senegalês Ousmane Sembène, como voz e silêncio são elementos complementares e fundamentais que acompanham e reforçam a narrativa. Tal fato é consequência da importância da tradição oral africana, da multiplicidade de línguas locais e da contribuição do som à construção de sua mise-en-scène. A partir de análises filmicas e entrevistas, demonstraremos como o som pode ser um elemento central para (re-) compreender sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Ousmane Sembène. Língua. Voz. Silêncio. Cinema africano.

ABSTRACT: This article aims to analyze how in the films of the Senegalese filmmaker Ousmane Sembène voice and silence are complementary and essential elements that accompany and reinforce the narrative. This fact is consequence of the importance of the African oral tradition, the multiplicity of local languages and the contribution of the sound to the construction of his mise-en-scène. With interviews and filmic analysis we will demonstrate how sound can be central to (re-) understand his work.

KEY WORDS: Ousmane Sembène. Language. Voice. Silence. African cinema

“A questão da língua é essencialmente uma questão política”

Ousmane Sembène.

²⁹ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e atualmente mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação pela mesma instituição. Email: tiagodecastrogomes@gmail.com.

“Jean Veneuse é um ardente defensor da vida interior. Quando encontra Andrée, diante desta mulher que ele deseja há tantos meses, refugia-se no silêncio... o silêncio tão eloquente daqueles que ‘conhecem a artificialidade da palavra ou do gesto’”.

Frantz Fanon

1. Introdução

Para além das leituras clássicas centradas na música e nos ruídos, a fala e o silêncio têm sido atualmente dois objetos centrais à teoria cinematográfica em relação ao som. Dos anos 1980 para cá, teóricos como Michel Chion, Mary Ann Doane, Martin Rubin, Fred Camper e muitos outros discorreram sobre a importância desses elementos que, embora possam trazer novos sentidos à imagem, de tão presentes e essenciais haviam sido quase esquecidos. Ademais, as recentes pesquisas no campo dos estudos de cinema cada vez mais se ligam aos estudos sobre silêncio e voz vindos de outras áreas do conhecimento como a música, a antropologia e até a física contribuindo para possíveis revisitações historiográficas e uma nova luz sobre as análises fílmicas.

O idioma falado nos filmes, por exemplo, tem sido um item caro a diversas cinematografias desde a transição ao cinema sonoro. Filmes com cenas bilíngues a exemplo de *Kameradschaft* (Georg Wilhelm Pabst, 1931) já retratavam bem como era a vida e a interação entre diferentes povos que viviam nos limites fronteiriços dos países europeus. Recentemente, Andrea França, em *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (2003) também alertou para o uso de diversos idiomas em um só filme como sintoma de um mundo cada vez mais transnacional. Na África, o assunto, desde o pretense início do cinema africano, na década de 1960³⁰, tem sido um dos mais importantes, principalmente como elemento de ordem narrativa e estética essencial

³⁰ Segundo Roy Armes, “o cinema africano é fundamental uma atividade e uma experiência pós-colonial” (2006, p.3). Para grande parte dos teóricos e historiadores, o cinema da África é considerado uma atividade pós-colonial, pois é somente após as independências das colônias que surgem os primeiros filmes africanos, naquilo que o historiador Georges Sadoul define como “produzidos, dirigidos, fotografados e editados por africanos e estrelando africanos que falassem línguas africanas” (SADOUL, 1973 apud DIAWARA, 1992, p.vii). Como já notado por Sadoul, a questão da língua é um dos principais parâmetros para a definição dessas cinematografias.

para a representação das identidades africanas. Usando o exemplo da África Francófona, Melissa Thackway explica que

(...) dada à estreita correlação entre identidade e língua, sendo esta última uma maneira pela qual as pessoas definem a sua identidade, os cineastas africanos francófonos logo reconheceram que eles poderiam representar suas próprias culturas usando as linguagens locais nas suas obras, reafirmando ambas. [...] Cineastas geralmente preferem optar por línguas que representem fielmente essa multiplicidade, em vez de escolher uma língua franca, como o francês, que embora possa ser mais facilmente entendida por maior número de pessoas em toda a região, continuaria a apagar um fato vital da identidade local ao invés de realçá-la. (TCHAKWAY, 2003: 45)

O estudo dos diálogos em diversos filmes africanos pode, portanto, levantar importantes questões, desde o retrato da multiplicidade de línguas dentro de um mesmo Estado-nação (e conseqüentemente, a ineficiência das fronteiras estabelecidas pela colonização europeia) até o embate entre a língua do ex-colonizador e as línguas nativas, importante para a problematização tradição/modernidade, colonizado/colonizador (ou herói/vilão) e outros antagonismos caros a vários filmes da África Subsaariana.

A multiplicidade de línguas – grande parte das nações africanas possui mais de uma língua oficial e outras dezenas de dialetos – torna o fator idioma um dos elementos e desafios centrais para todo realizador e produtor, dentro e fora dos filmes. Caso se busque financiamento estrangeiro, por exemplo, há a necessidade de se adequar a certas exigências como a elaboração de um roteiro completo de produção em uma língua europeia (normalmente o francês). Além disso, obviamente, a escolha do idioma pode determinar um maior ou menor alcance de um filme. Mesmo a opção pela legendagem e apesar de em vários países do continente ser bastante comum a fluência em três ou quatro línguas devido ao forte interculturalismo regional, ainda assim diversos filmes têm abrangência até certos limites devido as barreiras linguísticas e as altas taxas de analfabetismo em certas regiões. O assunto é tão atual que de acordo com Ferid Boughedir (2007, p.41), nas cinematografias

subsaarianas “um dos maiores problemas que ainda perduram é o da língua a ser utilizada no filme”.

Uma solução encontrada por boa parte dos cineastas é realização de narrativas centradas no silêncio, com pouca (ou nenhuma) fala. Lucia Nagib cita o cineasta Idrissa Ouedraogo, de Burkina Faso, como um bom exemplo de tal fato. Seus primeiros cinco filmes, todos curtas-metragens, são totalmente desprovidos de diálogos. A explicação de ordem prática de Françoise Pfaff, ao dizer que esses filmes sem diálogo seriam um modo eficaz de alcançar todos os segmentos num país em que há 42 línguas e dialetos é um ponto importante para Nagib, mas ela afirma que “para além das razões econômicas e da conveniência da comunicação não-verbal num país multilíngue, a opção de Ouedraogo, foi de ordem estética” (NAGIB, 1998, p. 181).

Tendemos a concordar com Nagib e queremos propor novos olhares (principalmente) para as questões estéticas da produção africana, antes denominada formalmente simplificada e até mesmo “primitiva”. Esses pressupostos, que partem em geral das noções eurocêntricas acerca da África e dos africanos poderiam, como grave consequência, destruir exatamente a originalidade de tal produção. Queremos reforçar que, independente das influências, o cinema africano não se encaixa na opinião de autores como Guy Hennebelle (1978, p. 157) que afirma que em vários filmes africanos “a vontade de dizer subjugar inteiramente a estética, que às vezes denota alguma indolência na narrativa”.

Dessa maneira, gostaríamos de estender um novo olhar às escolhas sonoras nos filmes do cineasta senegalês Ousmane Sembène, para provar que tais escolhas, muitas vezes apreendidas pelo viés naturalista, estão igualmente cercadas de simbolismos específicos à natureza cultural e social africana. Considerado o realizador pioneiro na África Subsaariana, Sembène é referenciado como o “pai do cinema africano”. Seus filmes alcançaram pela primeira vez as plateias africanas, antes dominadas por filmes estrangeiros. Mais do que apenas um precursor, Sembène esteve comprometido com a valorização do sujeito africano e a desconstrução do paradigma da linguagem cinematográfica hegemônica. Levantaremos questões

relativas à voz e ao silêncio, constituintes chaves da trilha sonora em seus filmes, levando em consideração questões de ordem prática e estética e nos apoiando principalmente em entrevistas, análises fílmicas e estudos anteriores. Como veremos, tais elementos são complementares e essenciais, tanto para a construção dessas narrativas fílmicas, quanto para o exercício das relações em muitas sociedades da África.

Antes de prosseguir, gostaríamos apenas de salientar que a música nos filmes de Sembène funciona majoritariamente como parte integrante da narrativa, porém sem ser explícita. A principal referência do uso da música em seus filmes se liga à forma como os elementos sonoros são utilizados narrativamente nos testemunhos passados verbalmente de uma geração a outra pela tradição oral africana (como veremos melhor adiante). Para Sembène, “realizadores europeus geralmente usam músicas gratuitamente. É verdade que é prazeroso ouvi-las, mas, culturalmente, isso nos deixa alguma coisa? Eu acho que o melhor filme seria um que depois você precisa se perguntar ‘Havia música naquele filme?’” (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 30).

De qualquer forma, o estudo da música em seus filmes foi bem dissertado em artigos como o de Samba Diop intitulado *Music and narrative in five films by Ousmane Sembène* e, portanto, não será abordada aqui.

2. A tradição oral – a centralidade da fala e do silêncio

Em 1964, a UNESCO deu início a um projeto que buscava contar a História da África a partir dos próprios africanos. Entre as décadas de 1980 e 1990 foram lançadas as primeiras edições em inglês, francês e árabe da *Coleção História Geral da África*. Ganhando traduções para diversos outros idiomas, a versão portuguesa foi apresentada em 2010. Em seu primeiro volume, *Metodologia e pré-história da África*, há um consenso geral em relação à importância da tradição oral em todo o continente. Segundo o escritor malinês Amadou Hampaté Bá:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167).

A palavra falada, por conseguinte, sempre foi o principal meio de comunicação e preservação da cultura das sociedades africanas no Saara e ao sul do deserto, mesmo onde já existia a escrita. Embora atualmente relativizada, a importância do verbalismo e sua maneira de transmissão ainda é excepcional. Entender essas sociedades é, portanto, procurar entender a oralidade como sua principal tradição. É notável, por exemplo, que “quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas” (VANSINA, 2010, p. 140). A palavra na tradição oral sugere e possui vários sentidos, pois é constante o uso de metáforas e simbolismos compartilhados por enunciador e receptor. Os provérbios e ditados formam com outros temas a base dessa tradição.

Por todos esses motivos, a fala pode e deve ser elemento central de análises fílmicas. E se o verbo é essencial, assim também é o silêncio. Por isso, “na África, a palavra não é desperdiçada. Quanto mais se está em posição de autoridade, menos se fala em público.” (KI-ZERBO, 2010, p. XL) Os filmes produzidos por essas sociedades, portanto, muitas vezes não se enquadram no que Michel Chion (1999) designa como um cinema no qual o som é majoritariamente “vocêcêntrico”, ou seja, onde na trilha sonora há o privilégio da voz sobre outros elementos sonoros. Enquanto Chion parece corretamente focar em narrativas mais clássicas, acreditamos que nas análises dos filmes de Sembène sejam necessárias abordagens relacionadas às questões culturais tipicamente africanas, nas quais a importância da fala leva à importância do silêncio e vice-versa, sem que haja uma hierarquização de um sobre outro.

Uma ideia parecida é trazida aos estudos de cinema pelo pesquisador Fernando Morais da Costa ao propor que fala e silêncio sejam entendidos não como elementos

opostos, mas sim complementares. Para Costa (2014, p.10-11), “por vezes, apenas as relações possíveis entre ambos, sem necessidade da presença de ruídos e de música, consegue dar conta de materializar a trilha sonora de um filme”.

2.1 Considerações sobre o silêncio

De maneira geral, os filmes de Sembéne são silenciosos, em que a fala é um dos elementos-chave – e não há nenhuma contradição nessa afirmação. Vale observar que compreendemos o silêncio não como a inexistência absoluta de sons, mas sim como algo relativo e abstrato, da mesma forma como Michel Chion diz que

Cada espaço tem o seu próprio silêncio único. [...] No entanto, a impressão de silêncio em um filme não vem simplesmente de uma ausência de ruídos [...] O silêncio nunca é um vazio neutro. É o negativo do som que ouvimos de antemão ou imaginamos; é o produto de um contraste” (CHION, 1994, p. 57).

Assim, o silêncio não seria simplesmente ausência de som, mas sim algo relacional aos sons vindos antes ou depois de certa sequência. Por exemplo, em *Emitai*, a abertura com uma música africana de tons agudos e sons de tambores é seguida por uma sequência na casa do protagonista, onde não há música ou grandes ruídos – sentimos a *impressão* do silêncio. Isso impacta o espectador, que percebe a mudança e começa a entrar em um ritmo bastante próprio daquele lugar. Após o sonoro prólogo de abertura, o silêncio marca, portanto, o início da história daquele personagem.

Acreditamos que a presença marcante dos silêncios nas “narrativas sembènicas” seja fruto de três razões principais. A primeira, mais simples de entender, é exatamente de ordem prática já citada: a multiplicidade de línguas africanas e a necessidade de se comunicar com o maior público possível tornam necessária a produção de filmes sem muitos diálogos e mais centrados na movimentação dos atores e outros elementos da mise-en-scène. Em segundo lugar, temos a importância do silêncio como componente cultural e social em sociedades por muito tempo centradas na tradição oral. Sembène resume esses dois pontos, ao dizer:

Eu acho que dado o fato da existência de uma diversidade de línguas na África, nós realizadores africanos teremos que encontrar nosso próprio meio para que a mensagem seja entendida por todos, ou vamos ter que achar uma linguagem que venha da imagem e dos gestos. Eu me arriscaria a dizer que nós temos que voltar ao passado e assistir alguns dos filmes silenciosos e dessa maneira encontrar uma nova inspiração. Ao contrário do que as pessoas pensam, nós falamos bastante na África, mas só quando é hora de falar. (BUSCH, ANNAS, 2008, p. 29)

Em *La noire de...* (1966), seu primeiro longa-metragem, Diouana é uma jovem empregada senegalesa que recebe a proposta para trabalhar na França como babá, porém, uma vez lá, acaba sendo forçada a cuidar de todos os serviços domésticos e é proibida de levar uma vida fora da residência de seus patrões. Aqui, Sembène trabalha bastante o silêncio de Diouana como forma de protesto quanto a sua situação, chamada de “escravidão forçada” pela própria. Diouana não fala fluentemente francês, apesar de entendê-lo. Ao perceber o quanto essa situação irrita seus patrões, ela decidirá se calar totalmente e fingirá não compreender suas ordens, optando por uma alienação crítica. Como espectadores, ouvimos os pensamentos revoltados da jovem por meios do uso da voz *over*, mas os patrões não ouvem nada de Diouana, nem sequer uma reclamação. Eles até questionam se Diouana os entende e os ouve. A jovem prefere não se pronunciar e reclama somente internamente (para o espectador). Em certo momento, ela pensa (e ouvimos), por exemplo, que seus patrões só sabem tagarelar sem parar. Por fim, o silêncio a coloca numa posição superior, apesar do sofrimento. Praticamente desde sua chegada à França até o final de *La noire de...* Diouana é uma personagem em absoluto silêncio.

Outro exemplo interessante é Pays, o personagem mudo de *Camp de Thiaroye* (1988), filme baseado em fatos reais sobre um batalhão de atiradores africanos que aguarda o pagamento e a desmobilização de volta para seus lares depois da Segunda Guerra Mundial. Vivendo todos temporariamente em um campo de trânsito na África, Pays é um desses atiradores, referido pelos colegas como “completamente maluco” e que parece ter se tornado mudo “depois de ter ficado tempo demais em campos de concentração”. Esse personagem, no entanto, é o único que percebe a verdadeira (má)

intenção dos generais franceses. Ele tenta alertar os companheiros em diversos momentos, mas não é levado a sério por sua condição.

Correlativamente, Michel Chion também faz diversas considerações sobre os personagens cinematográficos mudos (seja como condição física ou recusa da fala por razões psicológicas – como, aliás, parece ser o caso de Pays). Segundo o autor (1999, p.97), tais personagens podem ser consideradas guardiões de algum segredo e presume-se que tenham conhecimento e visão ilimitados, ou seja, compreendem melhor o mundo a sua volta. O silêncio seria uma forma de elevação dos outros sentidos.

Outra passagem interessante de *Camp de Thiaroye* é quando o sargento Diatta, africano que se educou e formou família na França, recomenda a Raymond, capitão francês, o livro *O silêncio do mar* de Vercors, que tem como história uma família francesa que se vê obrigada a partilhar sua casa com um oficial nazista. Como forma de resistência toda a família recorre ao silêncio e todas as tentativas de comunicação do oficial alemão são frustradas. Com esse exemplo, sem dúvida alguma, Sembène mostra como o silêncio pode ser mais poderoso do que a fala, em certos casos.

Retornando aos três motivos em relação à opção pelo uso do silêncio, há ainda um terceiro ponto que surge como traço estilístico e “autoral”. Para Sembène, o silêncio é um recurso singular da narrativa fílmica utilizado para atingir o que Manthia Diawara (2011, p.33), analisando seus filmes, se refere como “estado natural e original de observação” ou seja, a ênfase à imagem naturalista, na qual *tempo* e *espaço* são tratados com grande importância e verossimilhança, como se o tempo fílmico se equivalesse ao tempo real (ao contrário da narrativa ocidental que prioriza os tempos da ação e da fala). Em seus filmes, o silêncio se une a montagem e a mise-en-scène numa construção espaço-temporal realista e naturalista. Nesses lentos e silenciosos ritmos fílmicos “Sembène quer que o espectador sinta o peso de cada plano e de cada imagem” (ibidem, p. 33).

Um bom exemplo é *Emitai* (1971), que conta a história de resistência de uma pequena vila do grupo étnico Diola no interior do Senegal quando, em 1942, após o

início da II Guerra Mundial, os jovens do local são recrutados pelo Exército francês. Além de promover um alistamento forçado, os franceses também tem a ordem de confiscar o arroz para as tropas em conflito. Além do uso do silêncio pelas mulheres da tribo como recusa em colaborar e como forma de protesto, o silêncio nesse filme é extensamente trabalhado para dar novos significados à encenação. Ele reforça o ritmo de vida próprio dos Diola e a importância dos rituais. Muitos planos constroem o espaço da aldeia e ao redor dela (o espaço da natureza) em silêncio e compreendemos que é uma área bastante isolada. O som ambiente é despolido, com poucos elementos e, por vezes, até rebaixado.

Emitai se inicia com os jovens da tribo sendo capturados numa estrada e mantidos isolados em um grupo na mata. Os soldados do lado francês se mantêm escondidos na mata em silêncio para prendê-los de surpresa. Do início até os cinco minutos e meio de filme, não há uma só fala de algum Diola. O silêncio reforça a impotência de toda a aldeia frente aos soldados armados. Além de calados, eles mantêm o rosto baixo. A partir dos quarenta minutos, quando as mulheres da tribo são obrigadas pelos soldados a se sentar no sol, tudo o que se ouve por vários planos é o barulho do vento, do choro de algumas crianças e de animais, como um galo ao longe. São vários planos em um silêncio quase total. Há mulheres dormindo, outras tentando se proteger como possível do forte sol. Aqui, o silêncio se alia aos planos próximos e longos, enfatizando o cansaço e o esgotamento dessas mulheres. Sembène usa essa mesma cena para explicar numa entrevista sua busca por um “cinema do silêncio”, como ele se refere. Para ele, toda essa sequência é “mostrada em silêncio, mas um silêncio que fala” (ibidem, p. 30).

2.2 Considerações sobre a voz

Em todos os filmes de Sembène, além do silêncio, outro elemento significativo e representativo é a voz. Partindo igualmente do referencial da tradição oral, a fala, nos filmes de Sembène, possibilita a representação das línguas nativas e um retrato das identidades africanas. Ademais, a presença do narrador e/ou a utilização de voz *over* em muitos de seus filmes “parece ser o mais óbvio ponto de interseção entre a

forma cultural moderna do cinema e da antiga tradição da performance oral” (FISHER, 2012, p. 33). Por último, outro ponto que será abordado neste trabalho é o da voz como idioma falado, o qual é incluído ao embate entre o antigo e o novo (ou tradição/modernidade) desdobrado também no embate entre colonizado e colonizador (ou herói/vilão).

Dado importante, antes de se envolver com cinema, Sembène já era relativamente reconhecido pelo envolvimento com a literatura. Quando em 1963, aos 40 anos de idade, realiza seu primeiro curta-metragem *Borom Sarret*, Sembène já havia publicado três romances: *Le Docker noir* (1956), *O Pays, mon beau peuple!* (1957) e *Les bouts de bois de Dieu* (1960). Em entrevista a Siradiou Diallo, Sembène explica seu interesse pelo cinema e a decisão de se tornar realizador, ligando-os a representação direta das línguas africanas nas telas. Ele diz:

As pessoas vão ao cinema mais do que leem porque é acessível a todos. Então eu pensei que seria sensato me voltar ao cinema. Estou certo quanto alcançar as massas com esta forma de expressão. Para mim, o cinema é a melhor escola noturna. Ele não só me permite fazer mais e ir além do que a literatura vai, mas também permite que as pessoas falem em sua própria língua – o Wolof, neste caso. Eu não quero fazer filmes com africanos falando francês, do jeito que seria falado na Academia, na Assembleia Nacional ou nos tribunais. (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 54)

Sembène sempre dizia em entrevistas ou em exibições de seus filmes, os quais ele acompanhava pelo interior do Senegal, que seu cinema objetivava dar a voz a essas pessoas que nunca verdadeiramente se viram na tela até então. Era a possibilidade de se enxergarem como seres humanos relevantes e importantes a ponto de serem retratados em filmes. Suas três primeiras produções (*Borom Sarret*, *Niaye* e *La noire de...*) são faladas em francês, mas em função de questões contratuais e porque ele acreditava que um filme que fosse reconhecido no exterior ressoaria bem em toda a África. Em 1968, na pré-produção de seu segundo longa-metragem, *Mandabi*, Sembène começa a pensar em uma história totalmente em Wolof, língua falada por cerca de 80% dos senegaleses (ibidem, p. 54). Com *Mandabi*, ele se torna o primeiro diretor africano a receber fundos do CNC (*Centre National de la Cinématographie*,

órgão francês cultural criado em 1946 e até hoje um dos mais importantes da França), o que o obrigará a trabalhar em uma parceria com a produtora francesa *Comptoir Français du film* e a produzir duas versões do mesmo filme, uma em francês e outra em Wolof. Sembène, no entanto, renega a versão francesa e diz que os personagens nela soam falsos (ibidem, p. 15). *Mandabi* também se tornou o primeiro filme senegalense da história a ser lançado comercialmente no Senegal (WEAVER, 1972 apud RATHCKE, 1987, p. 18).

Emitai, o primeiro longa-metragem de financiamento unicamente senegalês, como já falamos narra um episódio da história dos Diolas, minoria étnica no país e considerada “inferior” numa escala social – a título de exemplo, a maioria das empregadas domésticas no Senegal é desse grupo étnico. Segundo Sembène, *Emitai* é baseado num evento real: “A pessoa que liderou a luta [de resistência sobre o colonialismo], toda sozinha, era uma mulher – e uma mulher que estava doente. Os colonizadores a mataram, mas não mataram seu marido” (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 26). Filmado com atores não profissionais em uma vila destruída por oficiais franceses em 1942, essa foi a primeira vez que a língua e o povo Diola foi mostrado no cinema, o que trouxe uma conscientização maior de todo o Senegal em relação às minorias no país. “E quando o governo senegalês finalmente decretou que iam ensinar a língua Wolof, eles se apressaram para adicionar o Diola. Eu não sei se foi devido ao filme, mas foi o que aconteceu.” (ibidem, p.51).

Sendo a tradição oral a maior das influências para a presença da voz nos filmes de Ousmane Sembène e outros tantos diretores africanos, diversos pesquisadores tem abordado essa relação. Melissa Thackway, por exemplo, dedica um capítulo inteiro de seu livro *Africa Shoots Back: Alternatives Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* para analisar as influências estilísticas e estruturais da oralidade nos filmes da África Francófona. Para nós, um ponto interessante é o uso da voz *over* em filmes como *Borom Sarret* ou *La noire de...* Sendo filmes com o som todo gravado na pós, tanto os diálogos quanto a voz *over* relativa aos pensamentos dos protagonistas se mantêm numa mesma camada de emissão e compreensão pelo espectador. Isso pode

gerar a sensação de que toda a história do filme é narrada, de que há um narrador que está dentro e fora da imagem. O personagem narra do lado de fora sua própria história e há uma ligação clara com o contador de histórias ou griô³¹, que, devido a sua importância nessas sociedades, possui relativa liberdade em relação ao seu discurso sendo respeitado tanto pela elite quanto pelas massas. Isso lhe possibilita criticar e abordar certas questões e problemas de forma simbólica sem ser rechaçado, embora certamente haja limites. A ligação entre o griô e os diretores de cinema, aliás, é afirmada por vários realizadores africanos. Sembène, por exemplo, deixou bem claro que para ele “o diretor africano é o griô dos tempos modernos” (PFAFF, 1995, p. 127), ou seja, deve abraçar o papel do griô, que reflete e expõe os problemas e lutas de suas sociedades, além de ser guardião e transmissor das tradições do passado, em suma, de grande parte da cultura. Para Françoise Pfaff, “a obra de Sembène, como a de outros diretores africanos, são acessíveis à audiência popular, porque representam uma experiência coletiva com base em elementos visuais e sonoros com características que podem ser comparadas com a apresentação do griô” (ibidem, p. 121).

Por último, mas não menos importante, temos a questão do idioma. Além de ser um indício da pluralidade de etnias e clãs numa mesma região e conseqüentemente da ineficiência dos limites fronteiriços estabelecidos pela colonização – vide repetidas lutas e guerras civis –, outras considerações precisam ser levantadas. Anteriormente ao surgimento da primeira geração de cineastas africanos, argumentos acerca do idioma já eram também essenciais para as teorias anticoloniais, como as de Frantz Fanon. Em *Pele negra, máscaras brancas*, o então psiquiatra martinicano analisa o negro e a linguagem utilizada por esse. Para ele, a fala seria um modo de assumir uma cultura e, portanto, os negros colonizados utilizam a língua do colonizador (francês, inglês, português etc.) para tentar se aproximar do homem branco europeu e se afastar de suas realidades e identidades “coloniais”. Segundo Fanon (1983 p.18), “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual originou-se um complexo de

³¹ Apesar de cada região possuir uma palavra diferente para descrever esses profissionais, buscando uma maior facilidade ao entendimento do leitor usaremos aqui apenas o termo genérico griô, termo derivado da palavra portuguesa criado. Além disso, é igualmente reconhecido que o papel e status dos griôs é variável de acordo com cada grupo e etnia africana, podendo atuar como contador de histórias, palhaços, músicos, mensageiro etc.

inferioridade, devido ao extermínio da originalidade da cultura local – tem como parâmetro a linguagem da nação civilizadora, ou seja, da metrópole”.

Fanon será uma grande influência para Sembène e diversos outros cineastas da África e da América Latina, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Nos filmes de Sembène, o conflito entre a língua do colonizador (aqui o francês) e as línguas dos povos colonizados é digno de atenção e remete-se ao principal tema do cinema africano segundo Ferid Boughedir (2007, p.37), ou seja: “o conflito entre o novo e o antigo”.

O binarismo novo/antigo (ou ainda tradição/modernidade, colonizado/colonizador e tantos outros) foi questão fundamental para os primeiros cineastas africanos, pois possuindo finalmente o controle de sua produção – antes das independências, toda a cadeia produtiva cinematográfica das nações ao sul do Saara estava na mão dos europeus – o cinema servia como acerto de contas com o passado colonial. Para Lucia Nagib (1998, p.175) essa “polaridade maniqueísta era inevitável e mesmo necessária nesse momento de emergência, em que a denúncia dos horrores do colonialismo constituía o tema básico e inadiável.”

Talvez o melhor exemplo do uso da fala – e do idioma – como metáfora para tais temas e conflitos seja *Xala* (1975), seu quarto longa-metragem. *Xala* (que em Wolof significa maldição) conta a história de El Hadji, um ministro de Senegal que decide se casar com uma terceira mulher, para tristeza de suas duas primeiras esposas e ressentimento de sua filha nacionalista. Ele descobre, porém, em sua noite de núpcias que foi afetado por um feitiço que lhe causou impotência, não podendo consumir o casamento. Aqui, as críticas à sociedade moderna senegalesa se ligam a temas como a corrupção, a ocidentalização do gosto africano, a burocracia pública e até algumas tradições africanas, como é o caso do casamento poligâmico.

A sequência de abertura, por exemplo é uma alegoria da independência, no sentido em que mostra os antigos governantes (senhores brancos e de terno, representando os ex-colonizadores) sendo expulsos da Câmara do Comércio por um grupo de negros vestidos à moda africana. Juntamente com esses ex-representantes,

vão-se os bustos de Marianne, símbolo da França. O povo comemora do lado de fora. “Precisamos controlar nosso destino” diz o grupo, assumindo o poder. Há um corte temporal e o povo é agora expulso da rua. Os mesmos brancos que ocupavam a Câmara voltam com maletas cheias de dinheiro e ironicamente já encontram os ministros senegaleses com ternos e outra postura. Os novos ministros aceitam o suborno e sorriem. Clara alegoria da corrupção e da troca de poderes que, no fundo, nada modifica. Os ministros que antes insistiam na recuperação da cultura africana, agora se comunicam em francês, a língua do colonizador. Sembène nos sugere que

(...) nos países francófonos ao sul do Saara, temos uma burguesia cuja língua oficial é nada mais que o francês. Eles [os burgueses] só se sentem significativos quando se expressam em francês. Eles simplesmente copiam o ocidente e cultura burguesa ocidental. [...] A única forma de auto-expressão do povo é na língua nacional: Wolof. Mas a burguesia africana não tem atualmente nenhuma outra ambição que não seja ser uma cópia da burguesia ocidental. (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 74).

Quando ao final do filme, El Hadij tenta se defender dos outros ministros por ter feito uma operação ilegal com produtos que revende, para se expressar melhor ele tenta usar o Wolof. Outro ministro, porém, o lembra que o francês é a língua oficial e o acusa de ser reacionário. O diálogo que se dá entre El Hadij, o outro ministro e o presidente da Câmara é o seguinte:

EL HADJI. *Senhor Presidente, falarei em Wolof.*

MINISTRO. *Moção de ordem, Senhor Presidente. Em francês, meu amigo. A língua oficial é o francês. Racista! Sectário! Reacionário!*

PRESIDENTE. *Ajamos civilizadamente, senhores. Acalmem-se. El Hadji, você pode falar... Mas em francês. Até os insultos na mais pura tradição francófona!*

A questão da língua é também tema de embate entre El Hadji e sua filha Rama, uma jovem nacionalista que possui fotos de Amílcar Cabral no quarto e se recusa a seguir a escolha do pai pela língua francesa. Apesar de compreendê-lo em francês, Rama somente o responde em Wolof. Ao chegar em casa e cumprimentar a família em

francês, a filha o responde em Wolof e ele diz ironicamente “Continua com suas transcrições da língua?”. A única sequência em todo o filme em que a vemos falando francês é quando ela, por imposição, se comunica com um policial. A mensagem fica bem clara: a competição entre essas duas línguas existe no campo simbólico e se estende para todos os campos da sociedade. Mesmo que cerca de 85% da população fale Wolof e somente 20% seja fluente em francês (BUSCH; ANNAS, 2008, p. 13,54), a língua francesa ainda domina os meios de poder, sejam econômicos, sociais ou políticos. A língua nada mais é que mais um meio de dominação e poder.

Outro modelo dessa situação é o já citado *Mandabi*, onde todos os personagens que oprimem, brigam e gritam com o personagem principal, Ibrahim, falam francês, língua que ele não compreende. Por fim, temos como conclusão que “falar Wolof significa pertencer à comunidade, ser tradicional e solidário” enquanto “falar francês, por outro lado, é sinônimo de alienação, vigarice e pertencimento à cultura opressora” (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.36).

3. Considerações finais

Silêncio e fala, se analisados com atenção, reforçam as “narrativas sembianas”, podendo, inclusive, trazer-lhes novos significados. Ambos são elementos utilizados pelo diretor a partir de referências culturais e sociais tipicamente africanas – como é o caso da tradição oral – e, por isso, reforçam o caráter inovador dos primeiros filmes africanos. Outras influências também se conectam com movimentos praticamente contemporâneos a sua produção, como é o caso das teorias anticoloniais. Assim como outros realizadores de sua geração, Sembène expõe a disputa entre antigo e novo – ou entre tradição e modernidade –, transmutada para o embate entre as línguas do colonizado e do colonizador, para atacar o que Fanon compreende como a sensação de inferioridade do negro que se expressa por sua própria língua. Já o uso do silêncio pode ser correlato a questões de sabedoria e de resistência, ambas tão caras frente a situações de dominação.

As cinematografias africanas se mantiveram por décadas impossibilitadas de existir e, simbolicamente, de falar suas próprias línguas nativas, além de exercer seu

próprio silêncio quando bem entendessem. Na obra fílmica de Sembène, a atenção dada à voz e ao silêncio, elementos na mesma medida expressivos, denota além de uma resistência original ao vococentrismo da narrativa clássica, uma valorização das tradições africanas e uma correspondência às lutas em todos os campos – político, social, cultural – no período pós-colonial. Esses elementos estão no cerne tanto da construção de uma mise-en-scène autoral quanto dos objetivos educativos e políticos de todos os seus filmes.

REFERÊNCIAS

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

BOUGHEDIR, Ferid. *O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução*. In: Alessandra Meleiro (organizadora). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*, São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BUSCH, Annett. ANNAS, Max. *Ousmane Sembène: interviews*, Jackson: The University Press of Mississippi, 2008.

COSTA, Fernando Morais da. *Silêncios e vozes no cinema, Tabu e Stereo*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*, New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *The voice in the cinema*, New York: Columbia University Press, 1999.

DIAWARA, Manthia. *A iconografia do cinema da África ocidental*. In: Alessandra Meleiro (organizadora). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*, São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano – novas formas, estéticas e política*, Lisboa: Sextante, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FISHER, Alexander. *Voice-over, narrative, agency and oral culture – Ousmane Sembène's Borom Sarret*. *Cinephile*, The University of British Columbia's Film Journal, Vol. 8 No. 1, Spring, 2012.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2003.

GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*, Bloomington: Indiana University Press, 2010.

_____. *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. *A tradição viva*. In: Joseph Ki-Zerbo (editor) *História Geral da África I. Metodologia e pré-História da África*, São Paulo, Ática/UNESCO, 2010.

KI-ZERBO, Joseph. *Introdução geral*. In: Joseph Ki-Zerbo (editor) *História Geral da África I. Metodologia e pré-História da África*, São Paulo, Ática/UNESCO, 2010.

NAGIB, Lúcia. *A estética do silêncio*. *Cinemas*, n.14, novembro/dezembro, 1998.

PFAFF, Françoise. *Sembène, a griot of modern times*. In: Michael T. Martin (editor), *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality*, Detroit, Wayne State, pp.118-128, 1995.

RATHCKE, Karl. *Ousmane Sembène's Borom Sarret: A film of transition for African cinema*. *The USC spectator* v.7.2. pp.15-20, 1987.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Bloomington: Indiana University Press, 2003.

VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. In: Joseph Ki-Zerbo (editor) *História Geral da África I. Metodologia e pré-História da África*, São Paulo, Ática/UNESCO, 2010.