

HISTÓRIA OFICIAL, MEMÓRIA POPULAR: RECONFIGURAÇÃO DO PASSADO AFRICANO NOS FILMES DE OUSMANE SEMBÈNE

MBYE CHAM*

Tradução
Victor Martins de Souza**

Início esta exposição a partir das palavras de um griô¹, cujo nome é Diali Mamadou Koyaté, narrador do épico *Sundjata*, que por sua vez foi transcrito por Dijibril Tamsir Niane. O griô inicia sua narrativa com estas palavras:

Eu sou o griô [...] Somos os recipientes de palavras, somos portadores dos segredos muitas vezes seculares. A arte da eloquência não é nenhum segredo para nós. Sem nós os nomes dos reis estariam fadados ao esquecimento, somos a memória da humanidade [...] Para nós a história não é nenhum mistério [...] Por isso temos em nossas mãos as chaves das doze portas de Mali [...] Ensino aos reis a história de seus ancestrais, de tal forma que a vida destes possam servir de exemplo. Pode o mundo ser antigo, mas o futuro nasce do passado.²

Na África, nestas últimas décadas, produziu-se um número significativo de filmes. A princípio, grande parte desta produção esteve voltada a um engajamento crítico em relação ao passado africano, tendo em vista as diferentes crises e desafios enfrentados pelas sociedades africanas contemporâneas. Esta preocupação contínua com a história e suas implicações no presente constitui traço comum de uma série de filmes que foram produzidos nestas últimas décadas. A esse respeito, devemos considerar a

importância do cineasta senegalês Ousmane Sembène, sobretudo por seu pioneirismo no trato do assunto. Foi este mesmo cineasta quem produziu os filmes *Emitai*, *Ceddo* e, posteriormente, a película *Camp de Thiaroye*. Cabe deixar claro que esta preocupação é também observável em muitos dos filmes de Med Hondo, da Mauritânia, mais especificamente numa película de 1978, intitulada *West Indies*, que é uma adaptação de uma peça homônima de um dramaturgo martinicano, Daniel Boukman. Outros filmes que podem igualmente serem enquadrados nesta categoria são: *Sarraounia* (1986), último filme de Hondo; a película *Mortu Nega*, produzida recentemente por Flora Gomes, um realizador de Guiné-Bissau. O filme de Gomes narra a história recente deste país durante e depois da luta armada contra o colonialismo português. Há também um cineasta de Madagáscar, Raymond Rajaonarivelo, que em 1988 lançou *Tabataba*. Este filme reconstrói um evento ambientado na própria República de Madagáscar, no contexto da Segunda Guerra Mundial. Temos também duas produções recentes em Gana: *Testament* (1988), dirigido pelo jovem cineasta ganês, John Akomfrah, que atualmente reside em Londres, que enfatiza a era Nkrumah em Gana. O outro, *Heritage Africa*, também de 1988, realizado por Kwaw Ansah.

O predomínio desta tendência na filmografia africana recente nos faz lembrar a declaração do cineasta cubano Jorge Fraga, membro do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), “Os cineastas cubanos estão sempre vendo as coisas a partir de uma perspectiva histórica, pois 'não podemos deixar de fazer isto'”³. A julgar pela produção recente, além de um número considerável de projetos que estão em fase de produção, é possível observar que os realizadores africanos também não deixarão de fazer seus filmes a partir de uma perspectiva histórica. A necessidade de examinar o presente a partir do passado faz-se urgente pelo fato de que as histórias das ex-colônias africanas foram caracterizadas por ficções arbitrárias, tais como o *destino manifesto*, o *fardo do homem branco*, ou a visão de Hegel que classificou a África como um continente sem história, visão igualmente compartilhada pelo historiador britânico Hugh Trevor-Roper, que declarou que a única história existente na África diz respeito à presença européia no continente. Devido a essas ficções, realizadores africanos e outros artistas assumiram a tarefa de

desvencilhar suas histórias destas lembranças impostas. Na transição do regime pré-colonial para o colonial muitos cineastas africanos contemporâneos repetem, com uma significativa diferença de percurso, os gestos de uma geração anterior de artistas que responderam, cada um a seu modo, às prevaletentes ficções e ortodoxias ocidentais em relação à África e aos africanos. Estes cineastas efetuaram um retorno às fontes sob a forma de conta-gotas, revisitando a África antes da chegada dos europeus.

No início do século XX - nas décadas de 1920, 30 e 40 – alguns poetas e escritores africanos desenvolveram a *Negritude* e agregaram ideologias, escavando outra estrutura para investigar o passado africano. Eles tinham como intuito intervir e alterar as versões eurocêntricas em relação à África e seus povos, trazendo novas versões acerca do continente. Não tenho pretensão alguma de analisar aqui quão autêntica é esta *Negritude* e as várias versões de África e dos africanos, porém, o que me interessa é o ato de olhar para trás como uma forma de chegar a um acordo comum entre as crenças predominantes, levando em consideração as orientações e os desafios da África contemporânea. O cineasta africano que repete os movimentos históricos dessa *Negritude* anterior não o faz de forma isolada, mas sim a partir de um conjunto de ideologias e orientações, tendo em vista outra concepção de história e de tradição, sob circunstâncias sociais, políticas e culturais diferenciadas. Devido a estas diferenças, o que emerge no filme africano atual é uma radical revisão e representação do passado africano, não só isentando-o dos imperativos europeus e de outras lembranças estrangeiras, mas também mostrando a pertinência das novas histórias reconstruídas, que têm em vista os atuais desafios das sociedades africanas pós-coloniais.

Não é nenhum exagero afirmar que a principal força que está difundindo esta tendência do cinema africano é Ousmane Sembène, cujos filmes, especialmente *Emitai* e *Ceddo*, e depois *Camp de Thiaroye*, constituem-se como algumas das revisões e reinterpretações mais bruscas e radicais da história na África. Particularmente, os elementos de mais destaque nesta nova versão de filmes históricos são:

a) A recuperação e desdobramento da memória popular para recompor os eventos do passado;

b) A radical reconstrução de histórias relacionadas tanto ao euro-cristianismo quanto ao árabe-islamismo, tendo em vista as suas implicações na história da África;

c) A fusão do euro-cristianismo e do árabe-islamismo enquanto dois lados da mesma moeda, no que diz respeito à colonização;

d) O nacional e a natureza pan-africana como traços marcantes nestas histórias;

e) A recuperação e a reconstrução das histórias das mulheres a partir, é claro, do ponto de vista do homem.

Seria interessante levar em consideração estas características, bem como os seus modos de representação nos filmes *Ceddo*, *Emitai* e *Camp de Thiaroye*, porém, devido à falta de espaço, minha análise se restringirá somente ao filme *Ceddo*. Gostaria de evocar aqui as palavras de Diali Mamadou Koyaté, citado no início deste artigo, que fez uso das observações do ancião intelectual africano, oriundo de Mali, Amadou Hampaté Bâ, que escreveu:

O fato é que não há sistema de escrita que destitua a África de um passado ou de um corpo de conhecimento...É claro que este corpo de conhecimento estrito herdado que é transmitido da boca de uma geração ao ouvido da geração seguinte pode tanto crescer como diminuir...O corpo de conhecimento africano é vasto e diverso, estando presente em todos os aspectos da vida. O “conhecimento especializado” nunca é especialista, mas sim generalista...O corpo de conhecimento africano é, conseqüentemente, um conhecimento vivo e “abrangente”, é por este motivo que os anciões são vistos como os seus últimos detentores, podendo ser comparados a uma vasta biblioteca, cujas estantes estão articuladas umas às outras por meio de conexões invisíveis que são a essência da “ciência do invisível.”⁴

Foi em função da urgência em recuperar e instaurar o conhecimento e a sabedoria desta última geração de grandes depositários, a própria memória viva da África, que Hampaté Bâ fez sua canônica declaração de que na África um ancião que morre é uma biblioteca que queima. Vale ressaltar que a reconstrução fílmica da história, no trabalho de Ousmane Sembène, repousa

solidamente nesta herança da memória e da tradição oral. Partindo deste princípio, tomando a verdade griô como modelo, Sembène entra no combate pela e em torno da história. As versões oficiais do passado, tanto a concepção ocidental quanto a visão árabe, são contestadas, revisadas e/ou rejeitadas, sendo substituídas por histórias mais autênticas.

De acordo com Teshome Gabriel, os filmes de Sembène podem parcialmente ser qualificados como “uma missão de resgate”, na medida em que sua recorrência à memória popular busca recuperar o sentido histórico, articulando-o com o presente e o futuro, ressaltando aspectos que as histórias oficiais insistem em apagar. A noção que tenho de memória popular e história oficial se deve em grande parte à concepção elaborada por Teshome Gabriel. Segundo ele:

A história oficial inclina-se a tomar o futuro pelo significado do passado. Os historiadores privilegiam a palavra escrita do texto que serve como estatuto da lei. Tal reivindicação acaba por marginalizar outras fontes. Deste modo, a sua ideologia impede as pessoas de construir sua própria história ou histórias.

Por outro lado, a memória popular considera o passado enquanto uma questão política. Nesta condição, o passado não é só visto como um ponto de referência, mas também enquanto um campo de disputa. Para a memória popular, não há mais “centros” ou “margens”, já que muitas designações indicam que algo foi convenientemente posto de lado.⁵

Logo em seguida, com um olhar amplo e articulado em relação ao Terceiro Mundo, Teshome Gabriel observou que

A memória popular não é nenhum abrigo para uma tradição grandiosa, nem um vô em direção a alguma “torre de marfim” imaginada, ou ainda um escapismo auto-indulgente, muito menos desejo por uma “experiência” atual ou um conteúdo ensimesmado do passado. Ao invés disso, ela é um “olhar de retorno ao futuro”, necessariamente dissidente e sectário, em constante mudança.⁶

Os filmes *Ceddo*, *Emitai* e *Camp de Thiaroye* carregam, cada um a seu modo, o espírito da memória popular. *Ceddo* é uma obra que recria as estruturas e as relações de poder no estado Wolof de Jolof, do século XIX, às vésperas da transferência deste poder para as mãos do Islã, competindo, por sua vez, com o cristianismo e seus aliados: os mercadores franceses e o poder secular. Este

filme privilegia claramente o ponto de vista *ceddo*, e tal concepção se encontra imersa na memória popular. De início, este ponto de vista até então recalçado, segundo Sembène, resulta na explosão de uma versão cristalizada da história oficial do Islã no Senegal. Vale lembrar que de acordo com tal versão o Islã é senegalês. Entretanto, noutras versões, que desconhecem essa origem, defende-se que a entrada do Islã no Senegal deu-se de forma totalmente pacífica. Um outro aspecto desta versão oficial afirma que o Islã foi voluntariamente aceito pela população, crente na sua redenção e salvação. Por esta razão, em *Ceddo* o termo “oficial” ganha um novo significado, diferente daquela conotação cunhada pelos franceses e demais colonizadores, que é a concepção dominante no Senegal e na maioria dos países africanos. Então, tal concepção já não é mais um monopólio francês.

Ao mesmo tempo, Sembène também amplia a noção de colonizadores estrangeiros no Senegal para além da França. Isto é observável em *Emitai* e *Camp de Thiaroye*, que expõem uma outra força colonizadora tão inexorável quanto os franceses, a saber, o islamismo. Diferente de grande parte de seus colegas senegaleses, que tendem a concordar com a antiguidade islâmica no Senegal, em *Ceddo*, Sembène apresenta o Islã (além do euro-cristianismo existente) como uma das forças responsáveis por aquilo que Wole Soyinka denominou como “coerção cultural e incompatibilidade política africana”⁷. Costumes, crenças, valores e práticas, até então apresentadas e concebidas como sendo senegalesas ou africanas, Sembène mostra em *Ceddo* que elas têm origem no árabe-islamismo. Além do mais, 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, com a nova versão que separa as raízes islâmicas para além do solo senegalês, mostrando que o Islã foi fortemente introduzido com a cultura árabe, misturando-se ao cristianismo. Por esta razão, *Ceddo* é a mais irreverente versão reescrita do Islã no Senegal, feita por um artista senegalês. O filme reconstrói a história do país

buscando desestabilizar e desfazer o mito islâmico dominante aceito pela elite muçulmana e por seus seguidores, que formam a maioria da população senegalesa.

Em *Ceddo*, a imagem do Islã que é retratada não é das mais belas. Os muçulmanos são apresentados como conspiradores e fanáticos violentos, com pouco respeito pelos princípios de autodeterminação e liberdade cultural e religiosa. Suas crenças na supremacia do Islã traduzem-se numa série de movimentos calculados que buscam, sistematicamente, eliminar a missão cristã (sua maior rival), a estrutura tradicional de poder secular e um número significativo de *ceddos*, juntamente com os seus sistemas de crenças. Este projeto culmina no estabelecimento de um regime de regras baseado nos princípios do Islã, tendo o *marabout*⁸ como líder. No decorrer do enredo, os projetos do *marabout* para a sociedade são progressivamente postos às claras. Sua ladainha inicial de ataques verbais em relação à persistências das práticas pagãs entre os *ceddos* aponta indiretamente para a autoridade secular *wolof*, mesmo que, de certo modo, o rei, agora um convertido, ainda tolere a presença de infiéis - tal como ele chamava-os na sua sociedade.

Estes ataques tornam-se mais freqüentes conforme a intensificação da militância muçulmana e conforme o juramento do *marabout* de empreender a *jihad* contra todos os não-islamizados, tendo em vista a execução dos mesmos. Em face da questão colocada pelo rei “o porquê do *marabout* nunca se dirigir a mim pelo título de ‘rei’”; o *marabout* responde que para ele só há um rei, e este rei é Alá. Devido à acusação dos *ceddos*, no que se refere ao incômodo crescimento muçulmano e de seus valores religiosos, o *marabout* usurpa a prerrogativa e o poder real, lançando blasfêmias e renovando suas ameaças contra o rei. Esta atitude define a afinidade entre o *marabout* e a sociedade que o cerca. Então, este cenário restabelecido torna-se o palco propício para a investida da *jihad*, que será conduzida a partir dos preceitos de Alá. Os muçulmanos põem abaixo a missão cristã, matam os comerciantes e roubam suas armas. Em seguida, espalham a notícia de que o rei foi morto por uma picada de cobra. Por conseqüência, os *ceddos* são persuadidos e energicamente convertidos ao islamismo. Devido à ausência de poder ocasionada pela morte do rei *wolof*, sobe ao trono o *marabout*. É desta forma que Sembène reconstrói

a origem do “status” hegemônico, da força da fraternidade muçulmana no Senegal contemporâneo; mostrando as razões da ausência de figuras e estruturas do poder secular tradicional.

Em *Ceddo*, a chegada do *marabout* ao poder marca o início de um dos projetos de transformação cultural mais radicais e intolerantes da história do Senegal. Os costumes instauradas pelo *marabout* são concebidos como leis que regem a maior parte das condutas sociais e espirituais, até então seguidas somente por uma ínfima minoria. Entre as práticas dos *ceddos* que são proibidas, pela nova teocracia muçulmana, estão o consumo de álcool, a idolatria e a reprodução de formas humanas na arte. O regime islâmico de cinco preces diárias, a shahada e a educação corânica tornam-se obrigatórias. O antigo griô da corte real foi substituído pelos discípulos do *marabout*. O ponto alto deste processo de mudança social e cultural ocorre na sucessiva conversão litúrgica do filme, na qual os *ceddos* são dominados e submetidos a um ritual de purificação, como um pré-requisito para assumir a nova identidade islâmica. Suas cabeças são raspadas e seus nomes *ceddo* são substituídos por novos nomes de origem árabe ou derivados do árabe, tais como Hadidiatou, Fatoumata, Mamamdou, Souleymane, Babacar e Ousmane. A reconstrução histórica em *Ceddo*, por assim dizer, privilegia a perspectiva não-muçumana, a mesma que é reprimida na avaliação oficial do Islã no Senegal. Tal reconstrução privilegia um mito profundamente enraizado na sociedade senegalesa. A própria atitude de Sembène em relação a este mito é definida mais claramente na cena final em que a princesa Dior Yancine, herdeira do trono, mata o *marabout* com uma arma de fogo em frente aos discípulos e novos convertidos.

Deste modo, Sembène reescreve e representa, numa visão radicalmente diferente, um aspecto muito negligenciado, no que se refere ao papel da mulher na história da África. Em *Ceddo*, a princesa Dior é apresentada como uma figura de resistência e liberação. Sua aparição no filme é relativamente limitada e só ouvimos sua voz em pouquíssimas cenas; no entanto, apesar desta ausência física, sua presença é extremamente avassaladora. A narrativa gira em torno do seu cativo, sendo ela que surge a partir da sua posição de realeza (princesa, apesar de prisioneira) para encorajar o espírito *ceddo* de resistência, recusando a dominação. Isto fica mais evidente na cena final do filme - colocaria este “final”

entre aspas, pois, de fato, o filme nunca termina - em que num meio plano congelado a imagem da princesa ocupa a maior parte da tela.

A reconstrução histórica em *Ceddo*, por assim dizer, busca explorar os mitos que estão profundamente enraizados na sociedade senegalesa. Se levarmos em conta a sua tendência, tonalidade e descomprometimento para com a visão religiosa, o filme de Sembène pode ser visto como uma obra artística única, no que diz respeito à percepção artística senegalesa em relação ao Islã e à história do Islã. Contudo, isto é um indicativo de uma corrente de pensamento crescente, tanto na literatura quanto na filmografia africana. Outros filmes que igualmente trazem à memória a selvageria caústica do Islã na África são *Le devoir de violence*, de Yambo Ouologuem; *Two Thousand Seasons*, de Ayi Kwei Armah, e *The Destruction of Black Civilization*, de Chancellor Williams.

NOTAS

* Presidente do Departamento de Estudos Africanos em Howard University Graduate School em Washington DC, professor de literatura moderna africana (África Ocidental e África do Sul); África e o cinema do terceiro mundo; Cinema e desenvolvimento africano.

** Mestre em História Social, PUC-SP. E-mail: victortriantopoulos@gmail.com

¹ Nas sociedades de culturas orais, o griô tinha uma posição de destaque, pois cabia a ele a tarefa de transmitir a tradição histórica do seu povo, sendo também excelente poeta, cronista e, por vezes, músico. (N.T.)

² NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*. Trad: Oswaldo Biato. SP: Editora Ática, 1982, 11.

³ Citado por Luis H. Francia, *The Other Cinema, Village Voice*, 17 Maio 1983, 63.

⁴ BÂ, Amadou Hampathé. *Aspects de la civilisation africaine* (Paris: Présence Africaine, 1972), 22, 26

⁵ TESHOME, Gabriel. Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics. In *Questions of Third Cinema*, ed. Jim Pines and Paul Willemen (London: British Film Institute, 1989), 53-54.

⁶ *Ibid.*, 54.

⁷ SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 99.

⁸ *Marabout*: importante líder e tutor religioso do Islã. Muito influente entre os seus seguidores, o *marabout* conta com grande prestígio entre os muçulmanos. A

etimologia da palavra vem de *murābūt*, que na língua tumazigue significa “santo”.
(N.T.).

Data de envio: 03/08/2011

Data do aceite: 07/11/2011