

## A EXPERIÊNCIA URBANA PÓS-COLONIAL NO CINEMA DE SOULEYMANE CISSÉ

Cesar de Siqueira Castanha<sup>72</sup>

### Resumo

Este artigo procura analisar os primeiros filmes do cineasta maliano Souleymane Cissé — *A garota* (1975), *Baara* (1978), *O vento* (1982) — a partir de como este apresenta a experiência urbana pós-colonial em Mali. O texto procura se contrapor à classificação de um Terceiro Cinema e suas implicações categóricas sem deixar de reconhecer a influência de mediações com o cinema ocidental e do contexto pós-colonial na forma filmica. Busca-se entender como o cinema de Cissé traduz formalmente a coletividade urbana de Mali sem recorrer ao nacionalismo sugerido pelos teóricos de um Terceiro Cinema.

**Palavras-chave:** Cinema africano. Pós-colonialismo. Terceiro Cinema. Souleymane Cissé. Experiência urbana.

### Abstract

This article intends to analyze the first films of Malian filmmaker Souleymane Cissé — *Den muso* (1975), *Baara* (1978), *Finye* (1982) — through the way in which Mali's post-colonial urban experience is presented by him. The text intends to oppose against the classification of a Third Cinema and its categorical implications notwithstanding recognizing the influence of mediations from the Occident based cinema and the post-colonial context in film form. It seeks to understand how Cissé's cinema translates in form the urban collectivity of Mali without resorting to the nationalism suggested by theorists of a Third Cinema.

**Key-words:** African cinema. Post-colonialism. Third Cinema. Souleymane Cissé. Urban experience.

### Introdução

Na introdução do livro *African filmmaking north and south of the Sahara*, Roy Armes afirma que a experiência do cinema em África é “fundamentalmente pós-colonial” (2006, p. 3). Ele localiza, assim, o primeiro cinema africano na década de 1960, período no qual a maior parte dos países cuja produção cinematográfica o livro discute (aqueles ao norte do continente e as colônias francesas da África ocidental e equatorial, ao sul do Sahara — Mali está incluído no segundo grupo)

---

<sup>72</sup>Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-CAC/UFPE) e crítico do cinema nos sites Cineplayers e Milos Morpha.

conquista sua independência.

Dessa maneira, o surgimento do cinema africano é contemporâneo aos diversos movimentos estéticos de reconstrução da linguagem cinematográfica, reconhecidos em termos bastante sugestivos como *nouvelle vague*, na França, cinema novo, no Brasil, e os “novos cinemas” alemão e estadunidense. Nesses quatro movimentos, no entanto, apresentam-se nas novas expressões cinematográficas autorais algumas tensões com as tradições da linguagem em cada local que, evidentemente, estão ausentes do primeiro cinema africano por sua condição de “primeiro”.

Isso não significa que o primeiro cinema africano não tenha convergências ou deixe de estabelecer diálogos com esse movimento mundial de ruptura. O primeiro cinema africano — deixo claro que minhas referências para tal são os filmes de Souleymane Cissé (Mali), Ousmane Sembene (Senegal), Sarah Maldoror (Angola) e Djibril Diop Mambéty (Senegal) — não repete as experiências de descoberta da imagem em movimento do primeiro cinema europeu (aquele de 1895 a 1915), nem as tentativas de aproximação de uma linguagem literária burguesa do cinema clássico americano. Quando Armes afirma que este é um cinema fundamentalmente pós-colonial, ele não se refere apenas a um contexto social de surgimento, mas também a uma postura estética e ideológica, que se aproximam sim daquelas dos movimentos de novo cinema.

Tomemos, assim, o exemplo do cinema novo brasileiro. Paulo Marcondes F. Soares entende o cinema não apenas brasileiro mas de toda a América Latina da década de 1960 como parte de um movimento “autóctone, em diálogo e em oposição ao que pudesse ser identificado como um cinema hegemônico”, constituindo a “afirmação de um cinema nacional”, que “só poderia se dar a partir de uma posição anticolonialista radical” (2014, p. 94-95). Esse tipo de posicionamento militante anticolonial está presente também no primeiro cinema africano, que está muito claramente interessado na experiência de africanos na África e fora dela e também engajado em problemáticas políticas locais e em um discurso anticolonial.

Armes afirma que os primeiros cineastas africanos eram “com frequência fortemente influenciados pelo pensamento marxista” (2006, p. 6) e envolvidos com as ambiguidades do processo pós-colonial, como, por exemplo, a “independência política dentro de uma estrutura social colonial” e “uma cultura administrativa bilíngue” (IDEM, p. 8). Armes acrescenta que esses cineastas, com “suas graduações universitárias (frequentemente a nível de pós-graduação e doutorado) e seu treinamento técnico estrangeiro” (IDEM, p. 8), fazem parte de uma pequena elite

ascendente.

Souleymane Cissé, de Mali, é parte desse grupo de cineastas. Nos anos 1960, como outros cineastas africanos — Ousmane Sembene e Sarah Maldoror entre eles — estudou cinema em Moscou, recebendo uma bolsa escolar integral da União Soviética (UKADIKE, 2002, p. 19). No livro *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*, Nwachuckwu Frank Ukadike assim apresenta os primeiros trabalhos de Cissé:

Em 1969, Cissé retornou a Mali e foi contratado para trabalhar como diretor de cinema pelo *Sévice Cinématographique du Ministère de l'Information du Mali* (SCINFOMA), onde ele produziu mais de 30 reportagens e vários filmes documentários lidando com as problemáticas de Mali [...] Com o financiamento que recebeu do Ministério Francês de Cooperação, Cissé foi capaz de fazer seu primeiro longa-metragem, *Den muso* (*A garota*, 1975). Este filme é o primeiro filme maliano a ser proscrito; não foi liberado até quatro anos depois de ter sido feito, devido a emaranhados legais. Este primeiro longa é imbuído de emoção criativa e complexidade estilística, e os próximos longas-metragens de Cissé, *Baara* (1978), *Finyé* (*O vento*, 1982) e *Yeelen* (*A luz*, 1987) confirmaram seu domínio das convenções cinematográficas. Realmente, todos os filmes mencionados acima cativaram o público de todo o mundo. De fato, *Baara* teve um sucesso popular imenso em África e na Europa, tornando-se o primeiro filme africano exibido, em 1982, na televisão francesa de horário nobre (id., p. 19-20).

Este artigo pretende analisar os três primeiros longa-metragens de Souleymane Cissé — *A garota*, *Baara* e *O vento* — para entender como ele apresenta a experiência urbana cotidiana de Mali, refletindo acerca do contexto pós-colonial. O objetivo é entender como Cissé integra as problemáticas políticas locais e o seu posicionamento marxista e anticolonial à experiência cotidiana dos seus personagens em uma forma fílmica específica.

Para isso, é preciso nos aprofundarmos no contexto dessa experiência urbana, reconhecendo um “enorme crescimento em urbanização, com exigências totalmente diferentes para homens e mulheres e para o relacionamento entre eles”, como parte do processo de independência (ARMES, 2006, p. 12). É necessário pensar também como o cinema opera formalmente ao apresentar essa experiência em sua especificidade.

Neste momento, devo assumir que me oponho a uma ideia de que esse primeiro cinema de Cissé seria “didático” em sua investida marxista, uma crítica que Cissé tem enfrentado e que é exposta por Ukadike na entrevista que este conduz com o cineasta. Ukadike o pergunta: “Seu estilo avançou pelos anos. Por que você se afastou dos filmes didáticos para fazer filmes explorando

possibilidades artísticas em sua completude?” (2002, p. 21). Trabalho a partir da hipótese de que esses três primeiros longas-metragens não são artisticamente limitados pela exposição de problemáticas urbanas e que é preciso refletir sobre o modo como o reconhecimento de um contexto sociopolítico e construções estéticas autorais estão integrados.

### **Os filmes**

Este trabalho chama atenção para os filmes *A garota*, *Baara* e *O vento*, os três primeiros longa-metragens de Cissé e, como também já foi dito, obras que se voltam para a experiência urbana pós-colonial de Mali. O país conquistou sua independência como República do Mali em 1960, elegendo o socialista Modibo Keita como primeiro presidente. Em 1968, um golpe militar derruba Keita, dando início ao regime de Moussa Traoré, que vai até 1991 e encontra considerável resistência de movimentos estudantis. Os três filmes analisados aqui foram produzidos durante o regime de Traoré.

*A garota*, o primeiro dos três filmes, começa com cenas de trabalho, primeiro em uma construção e depois em uma pequena fábrica, essas cenas são intercaladas por uma observação do cotidiano doméstico de uma família que, logo saberemos, é a família do proprietário dessa fábrica, ou seja, uma família da elite local. Mas as cenas dos trabalhadores são alternadas especificamente com cenas das mulheres dessa família, a esposa e as duas filhas, uma delas muda, desse proprietário. A centralidade da figura desse homem para aquele espaço social fica já então muito evidente. Em uma das primeiras cenas, um de seus funcionários o confronta quanto aos baixos salários pagos, demitindo-se. Esse mesmo antigo funcionário termina por se relacionar com Ténin, a filha do proprietário, e a estupra. Grávida, a garota é rejeitada pelo pai, mata o antigo namorado e depois se suicida. Toda a tragédia do filme, cada um desses eventos e experiências de violência e sofrimento, parece estar relacionada à influência cruel dessa figura de poder masculina e paterna.

*Baara* também começa com uma sequência de trabalho, dessa vez o cotidiano do jovem carregador Balla enquanto este percorre a cidade de serviço em serviço. Mas a maior parte da trama se desenvolve a partir de um de seus clientes, o engenheiro Balla Traoré, que assume uma posição de gerência em uma fábrica e é simpático às demandas dos trabalhadores. Sua aproximação aos trabalhadores acaba custando sua vida. Mais uma vez, o ator Balla Moussa Keita interpreta a autoridade masculina local agora na figura do chefe de Traoré e dono da fábrica, aquele que articula o assassinato do engenheiro. Há também no filme a personagem M’Batoma, esposa de Traoré, uma

mulher que, tendo estudado, resiste à função de dona de casa que lhe foi imposta quando decidiu acompanhar o marido.

Já *O vento* se volta para a experiência dos estudantes de segundo grau de Mali quando uma importante prova se aproxima, uma etapa crucial para a disputa por bolsas de estudo. A pressão é tamanha que os jovens tomam pílulas para se manterem acordados e poderem se preparar para a avaliação. Uma das principais personagens do filme é Batrou, filha adolescente do governador do lugar (novamente, interpretado por Balla Moussa Keita), que se relaciona amorosamente com Bah, um rapaz órfão da classe trabalhadora cujos pais foram revolucionários mortos na resistência ao golpe de 1968. Esse garoto foi criado pelos avós, e a tradição religiosa mágica local está presente no filme na figura do avô, que se opõe ao poder político representado pelo governador. Esse conjunto de conflitos e as relações entre os personagens encontram seu clímax na greve dos estudantes e na violenta repressão do Estado.

Os três filmes acompanham o dia a dia de um amplo quadro de personagens. E Cissé está sempre muito atento ao tipo de relação que se estabelece entre eles, portanto confrontos familiares são frequentemente trazidos adiante. Em *O vento*, por exemplo, a amizade entre Agna, a terceira e mais jovem das esposas do governador Sangaré, e Batrou é muito importante para que as duas possam articular momentos de autonomia do controle do governador.

A construção de cena de Cissé eventualmente também se volta para as conversas triviais de personagens secundários, como os assuntos banais das mulheres que trabalham com o chefe da fábrica em *Baara* e as negociações na feira no mesmo filme. Os personagens também experimentam momentos de ociosidade nos filmes, deitam-se para ouvir músicas, vão ao cinema e se permitem distrair de diversas maneiras. A cena montada por Cissé, também, permite-se distrair na observação do cotidiano desses personagens.

Ao discutir o cinema de Cissé, Armes defende que esses três primeiros longa-metragens “oferecem retratos ricos em detalhes de seus cenários e trazem adiante os aspectos físicos da vida, quer seja o movimento dos trabalhadores nas fábricas em *Baara* ou os estudantes fumando ganja em *O vento*” (2006, p. 78). Para o autor, os personagens de Cissé, em seus conflitos de geração e solidariedade resistente, “refletem completamente as ambiguidades de seu tempo” (IDEM, Ibidem).

### **Terceiro Cinema**

No seu *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Sales Gomes afirma que “o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixarão de ser” (1996, p. 85). O autor esclarece essa posição ao descrever o caso do cinema hindu. Diz ele que, apesar da impressionante quantidade de filmes produzidos na Índia — uma indústria que se desenvolveu desde o período da colonização do país pela Inglaterra —, esse cinema é constituído por “ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados” (IDEM, p. 86). Gomes acrescenta que “os cineastas hindus que depois da independência procuram reagir contra a tradição coagulada pela manipulação do ocupante, voltam-se necessariamente para temas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro” (1996, p. 86-87).

Apesar de a produção de filmes africanos não ter se desenvolvido durante o período colonial, o cinema alcançou o continente ao mesmo tempo que se espalhou pelo ocidente, “havia exibições em Cairo e Alexandria desde 1896, em Tunis e Fez em 1897, Dakar em 1900 e Lagos em 1903” (ARMES, 2006, p. 21). Essa expansão, inicialmente motivada pelos resultados comerciais da tecnologia, mostrou-se uma possível ferramenta para a manutenção ideológica do sistema colonial. O cinema teve então o papel de “fornecer justificativa cultural e ideológica para dominação política e exploração econômica” (BOUGHEDIR, 1981, p. 101 apud ARMES, 2006, p. 21).

No contexto pós-colonial, quando os filmes começam a ser produzidos no continente por cineastas locais, não apenas a tecnologia para essa produção é ocidental como “o prestígio das existentes aplicações ocidentais dessa tecnologia não falharam em impressionar os cineastas africanos emergentes” (ARMES, 2006, p. 8). Nesse sentido, mesmo que a formação da indústria de cinema em África tenha sido totalmente diferente da Índia, a experiência com o cinema de ambos se assemelha, principalmente no momento pós-colonial.

Em *Guide to African cinema*, Sharon A. Russell apresenta a teoria crítica para o cinema de Terceiro Mundo — ou Terceiro Cinema — de Paul Willemen e Teshome H. Gabriel em termos semelhantes. Segundo Russell, Willemen divide o desenvolvimento do cinema em países do chamado Terceiro Mundo em três etapas. A primeira dessas seria uma “tentativa de traduzir as qualidades que fazem filmes bem-sucedidos em Hollywood na sua própria produção” (RUSSELL, 1998, p. 7), visando então o entretenimento e escapismo. A segunda etapa, a do “confronto”,

estabeleceria uma identidade nacional em oposição ao colonialismo, em que cineastas locais idealizariam uma cultura do passado para opor às distorções modernas (IDEM, Ibidem). E a terceira fase é definida por Gabriel como “combativa”, e o autor estaria “preocupado com o impacto ideológico de um cinema e estilo que priorizam ideologia a personagem” (IDEM, Ibidem).

Não há dúvidas de que existem exemplos o bastante para sustentar a categorização de Willemen e Gabriel, como exposta por Russell. Da mesma maneira, é importante lembrar que o apego a uma cultura do passado para sustentar uma identidade nacional define um dos principais gêneros de Hollywood, o faroeste, e que esse tipo de narrativa saudosista, apegada a momentos do passado que localizem aquela comunidade como nação, segue sendo produzida — nos EUA e também na Europa ocidental — em filmes de guerra, dramas históricos e gêneros afins<sup>73</sup>.

Numa outra perspectiva, a noção de unidade de um Terceiro Cinema ou mesmo Terceiro Mundo precisa ser problematizada. É certo que a produção cinematográfica mencionada até aqui — africana, hindu e brasileira — é mediada por tecnologias, padrões estéticos e expectativas da indústria do cinema do chamado Primeiro Mundo. Mas até que ponto podemos atenuar as especificidades de cada uma dessas experiências e, para além disso, as especificidades da experiência de cada cineasta em relação àquela de seu conterrâneo?

Em uma resposta ao texto *Third World Literature in the era of multinational capital*, de Fredric Jameson, Aijaz Ahmad lamenta pela “punição que cai sobre a cabeça de um intelectual asiático, africano, árabe [...] que é imediatamente levado ao esplendor solitário de um representante — de uma raça, um continente, uma civilização, até mesmo do ‘Terceiro Mundo’” (AHMAD, 2002, p. 86). Ahmad deixa muito clara sua desconfiança na validade teórica da categorização de três mundos, de que Jameson se utiliza para entender a literatura de um Terceiro Mundo em termos da experiência colonial. Ahmad então conclui que, para Jameson, “a categoria política que necessariamente se deduz dessa ênfase exclusiva é a de ‘nação’” (IDEM, p. 86).

Podemos perceber que a leitura que determina o nacionalismo como ideologia e a alegoria nacional como metatexto para toda a literatura do Terceiro Mundo se assemelha à categorização histórica do Terceiro Cinema trazida por Russell, especialmente à descrição da segunda etapa, em que se buscaria uma identidade nacional para se opor ao colonialismo. Há uma grande diferença

---

<sup>73</sup>Neste ano, a série *The Crown*, sobre a juventude da rainha Elizabeth II, foi aclamada com dois globos de ouro, prêmio concedido pela imprensa estrangeira em Hollywood. Outro seriado televisivo, a fantasia *Game of Thrones*, que reúne elementos de mitos de formação europeus para emular uma narrativa medieval, é um contínuo sucesso de público e crítica.

entre reconhecer as mediações com o cinema cânone europeu/hollywoodiano e certa problemática na relação com essa indústria, como fazem Gomes e Armes, e impor uma leitura generalista não apenas para a produção literária/cinematográfica de um continente, mas de todo um “Terceiro Mundo”, como Jameson, Willemen e Gabriel.

A conclusão dessa segunda investida, como aponta Ahmad, tem a categoria de Terceiro Mundo “definida puramente em termos de uma experiência de fenômenos inseridos externamente” (IDEM, p. 87). É possível, no entanto, limitar a esses termos o cinema do indiano Satyajit Ray, por exemplo, tão interessado no modo distintivo como cada um de seus personagens se relaciona com a cultura de seu país? Lógico, o contexto da experiência colonial está presente em seus filmes, mas, nesse sentido, como sua obra se diferenciaria das narrativas de trauma e luto causados pela Segunda Guerra Mundial, como o filme japonês *Era uma vez em Tóquio* (dir. Yasujirô Ozu, 1954) e até mesmo o estado-unidense *Os melhores anos de nossas vidas* (dir. William Wyler, 1946)? Referindo-se à produção literária da Índia a partir de 1930, Ahmad diz:

O realismo crítico tornou-se a forma fundamental de narratividade daí em diante, por cerca de duas décadas. “Nação” foi certamente uma categoria usada nessa narrativa, especialmente na não-ficção, e havia um sentido explícito de sociabilidade e coletividade, mas as categorias que se utilizavam para aquele sentido de coletividade eram complexas e diversas, pois o que o realismo crítico exigia era que uma crítica dos outros (anticolonialismo) fosse conduzida na perspectiva de uma crítica ainda mais abrangente, multifacetada de nós mesmos: nossas estruturas de classe, nossas ideologias familiares, nosso tratamento dos corpos e sexualidades, nossos idealismos, nossos silêncios (idem, p. 103).

A descrição de Ahmad para o realismo crítico indiano está mais próxima dos primeiros filmes de Souleymane Cissé que qualquer uma das fases da categorização exposta por Russell. O cineasta, em seus filmes, reconhece a influência do colonialismo nas contradições da experiência urbana de Mali — e não poderia representar o conflito entre os estudantes e o regime militar sem fazê-lo —, mas essa experiência é observada principalmente a partir das relações de gênero e classe e da dinâmica familiar.

É verdade que a mediação do cinema europeu e os contemporâneos movimentos de “nova onda” no cinema mundial agem sobre o cinema de Cissé. Não se pode esquecer, também, que o cineasta, como outros do primeiro cinema africano, teve sua formação em Moscou. Mas é necessário que igualmente se note as particularidades formais que compartilha com outros cineastas africanos de sua geração.

O teórico do cinema Tahar Cheriaa aponta, por exemplo, que, diferente do cinema ocidental e da importância que este dá ao papel indivíduo responsável apenas por ele mesmo, “o principal personagem do cinema africano é sempre o grupo, a coletividade” (CHERIAA, 1984, p. 109 apud ARMES, 2006, p. 16). Outro exemplo é a representação do tempo no cinema africano que lida com questões urbanas e reconhece “a modernidade e tradição não como estados temporais sucessivos, mas situações contemporâneas coexistentes e interrelacionadas” (ARMES, 2006, p. 12). Assim, não podemos entender o cinema africano ou o cinema de Cissé meramente como o resultado de uma série de influências externas.

### **A experiência urbana no cinema de Souleymane Cissé**

Para Armes, “o cinema africano tende no geral a ser um cinema de problemas urbanos” (idem, p. 13). Nos filmes de Souleymane Cissé, as ambiguidades do momento pós-colonial surgem no espaço urbano, no conflito entre gerações e na relação dos personagens mais velhos com as instituições. Os fluxos de migrantes do campo fizeram os valores tradicionais muito presentes na experiência da cidade (IDEM, Ibidem), uma situação a que Cissé se refere diretamente em seus filmes, principalmente em *O vento*, em que a tradição religiosa de Mali não é posta como mera caracterização de um contexto social, mas apresentada como uma força mágica de resistência à autoridade institucional e ao Estado militar.

Mesmo em *A garota e Baara*, filmes mais pragmáticos e distantes dos simbolismos de *O vento*, a tradição marca a experiência urbana na materialidade dos tecidos, no movimento dos *griots* (aqueles com o compromisso de transmitir as histórias da tradição oral), nos cantos e nas pregações públicas. Os sons da cidade formam um conjunto de músicas e conversas na língua bambara, uma variante das línguas mandinga falada por 80% da população de Mali (SKATTUM, 2010, p. 250). Armes aponta que a escolha da língua no cinema africano é também uma estratégia de distribuição, fazendo o filme acessível à população local e ao público ocidental através de legendas, “com a língua local acrescentando aquele toque de alteridade tão valorizado no circuito *art house*” (ARMES, 2006, p. 7). Dessa maneira, o modo de se apresentar a tradição surge como escolha estética e também uma escolha relativa à condição do cinema como indústria, que leva em consideração circunstâncias de distribuição e consumo da obra.

A abordagem da tradição é uma opção estética/industrial específica, e não um artifício alegórico generalizado. Assim, em 1987, quando Cissé lança *A luz*, seu quarto longa-metragem, um

filme de fantasia inspirado pela tradição bambara e um marco do cinema africano, vencendo o Prêmio do Júri em Cannes, ele se junta a um grupo de cineastas africanos dessa geração que buscam uma maior expressão das práticas religiosas tradicionais de África, mas essa investida se contrapõe a uma certa hostilidade dos cineastas da primeira geração do cinema africano, em sua maioria de formação marxista, em relação à religião, “vista como mera superstição” (IDEM, p. 6). Nos seus primeiros filmes, o reconhecimento das práticas religiosas locais já era muito central na construção do espaço urbano de Mali por Cissé. Diferentemente, por exemplo, dos filmes de Ousmane Sembene e da experiência urbana em *Sambizanga* (dir. Sarah Maldoror, 1972), em que a tradição religiosa ou não é apresentada ou, como em alguns filmes de Sembene, é tratada a partir de um comentário irônico/crítico.

A experiência pós-colonial ao sul do Sahara é marcada também pela saída dos colonos brancos e permanência das desigualdades sociais, “com as antigas instalações brancas agora habitadas pela nova elite nativa dominante” (ARMES, 2006, p. 13). Essa circunstância é central nesse momento do cinema de Cissé. Os três filmes apresentam esse espaço da elite local, representada geralmente por um homem, interpretado sempre por Balla Moussa Keita, e sua família. A constituição da família, no entanto, não é a mesma. Ela é monogâmica em *A garota* e *Baara* e poligâmica em *O vento*; em *A garota*, também, a autoridade paterna masculina parece estar mais envolvida com a religião do que nos outros filmes. A dinâmica doméstica/familiar, no entanto, não muda muito a cada filme, há sempre um senso de solidariedade entre as mulheres da família e uma articulação delas para subverter aquela autoridade. Em um momento de *O vento*, por exemplo, duas das esposas do governador Sangaré (Moussa Keita) fingem uma briga para acobertar Batrou, a filha adolescente do governador.

Outro aspecto da conjuntura social que surge nesses filmes, principalmente em *Baara*, é a migração de homens jovens para o espaço urbano, que “não era vista como fuga, mas como uma progressão de melhora de vida” (OLIVIER, 1991, p. 283 apud ARMES, 2006, p. 14)<sup>74</sup>. Em *Baara*, os dois protagonistas, embora façam parte de diferentes classes sociais — algo que eles parecem identificar também pelo nome de cada um, como brincam na cena em que se apresentam —, estão ambos se adaptando a uma nova vida na cidade. Balla Dioraké, o carregador, está se ajustando às exigências burocráticas da vida urbana, trabalhando em uma função não regularizada e sendo preso

---

<sup>74</sup>Roy Armes cita essa observação de Roland Olivier como uma “visão indevidamente otimista”, mas entende que “as sociedades africanas lidaram surpreendentemente bem com o êxodo rural”, mantendo laços afetivos e financeiros entre as famílias no campo e na cidade, evitando assim grandes lacunas sociais entre as duas regiões (ARMES, 2006, p. 14).

por não carregar identificação. Quando Balla Trouré, o engenheiro, oferece-lhe um emprego regular, Dioraké volta para o quarto que compartilha com vários outros garotos da sua idade, enquanto alguns deles estão dançando, e sua novidade é tratada pelos colegas como a fantasia de um mentiroso.

O rapaz de *A garota* também parece ser um desses jovens. Ele vive em uma cabana, com fotos e gravuras coladas por toda a parede interna do lugar. A sua relação com as garotas sugerem algum descompromisso com o que poderia ser entendido como costume tradicional. De qualquer maneira, seu comportamento ainda é autoritário e violento, como é o dos personagens de Moussa Keita. Em *O vento*, por outro lado, a relação entre o casal adolescente, Bah e Batrou, preconiza uma mudança mais segura nas interações entre homens e mulheres. O afeto dos dois um pelo outro é marcado por respeito mútuo e um vínculo de maior igualdade.

### **Implicações da experiência na forma filmica**

Como já foi dito, os primeiros filmes de Souleymane Cissé sofreram críticas por serem demasiadamente didáticos na sua exposição dos problemas sociais urbanos de Mali. Na entrevista conduzida por Ukadike, quando este insiste em perguntar sobre uma evolução do estilo do diretor em *A luz*, Cissé deixa claro que as diferenças na estrutura de cada filme emanam dos temas e das culturas que estão sendo apresentadas. Sobre sua experiência com *A luz*, ele diz que:

certos elementos e códigos ressoando de uma cultura em particular podem influenciar forma e estilo filmico. Eu tinha um fascínio particular com a cultura que eu estava descobrindo, o que também significou para mim olhar intensamente para ser capaz de interpretar o que estava acontecendo. Também me permitiu encontrar o dispositivo criativo que eu achava apropriado na disseminação desta importante informação. Como eu já disse antes, foi essa descoberta que me forçou a revelar, e nessa revelação o conteúdo ditou a forma e a estratégia com a qual moldar o estilo do filme (em UKADIKE, 2002, p. 22).

Cissé defende, nessa resposta, que *A luz* não é especialmente diferente do seus filmes anteriores, mas que cada filme “tem sua própria identidade e personalidade”, por isso “cada filme representa uma certa história” e “um filme não pode se assemelhar ao outro, assim como pessoas diferentes não podem ser a mesma”, como conclui ao fim (IDEM, Ibidem). Assim, o diretor deixa claro que as escolhas formais de seu filme são para ele o resultado da sua observação de um contexto cultural da necessidade de revelar o que foi observado a partir das especificidades de cada

história.

Evidentemente, é perigoso conceber que a história ou a cultura se revela por si mesma, sem nenhuma mediação ideológica daquele que conta a história ou que apresenta a cultura. Não acredito que a resposta de Cissé siga por esse caminho de ingenuidade. Mas o papel de mediação do olhar apresentado sobre o objeto — a experiência de olhar como ponto de vista e a de escrever/filmar como representação a partir desse lugar — está realmente oculto em sua fala, e acredito que seria um bom complemento a ela. Se cada contexto exige sua própria forma, não se trata de uma única forma definitiva, mas uma especificidade formal simplesmente, que seria alcançada a partir do olhar também específico do observador.

Assim, a forma é definida por um contexto de objeto e também por uma posição de olhar, trazendo adiante as sugestões ideológicas desse olhar. Desse modo, as mediações a esse olhar têm também implicações na forma filmica. Se Cissé reconhece a dependência em relação à Europa para “processar filmes, fazer trabalho de pós-produção e às vezes importar técnicos de câmera e som” (IDEM, p. 20), por exemplo, ele atesta também essas implicações formais de uma relação de proximidade com o mercado europeu, como já foi sugerido anteriormente neste artigo.

O rótulo de cineasta político e didático imposto a Cissé — que o autor questiona alegando que “o artista deveria ter liberdade para experimentar com tema, conteúdo e estratégia narrativa” (IDEM, p. 21) — corre o risco de ignorar o papel dessas mediações, do olhar de Cissé e da especificidade de suas histórias para a construção de uma forma filmica. Experiência e contexto são descartados da crítica enquanto se utiliza preceitos pré-determinados para a análise dos filmes, resultando em generalizações como a ideia de um Terceiro Cinema em busca de uma alegoria nacional.

Em um trecho que me parece condescendente e reducionista, Russell afirma que “o Terceiro Cinema é baseado em conexões entre cultura e mudança social e é oposto à manipulação emocional de Hollywood ou à experimentação do cinema de arte” (1998, p. 3). O que significa dizer que o Terceiro Cinema é oposto “à experimentação do cinema de arte”? A que cinema e que experimentação a autora se refere? Podemos realmente descartar a experimentação com a linguagem no caso dos primeiros filmes de Cissé, parte desse Terceiro Cinema? A exaltação de *A luz* como resultado de uma nova linguagem menos didática pode insinuar que sim.

Se não pela experimentação com a linguagem, como, então, por que determinação de

“clareza e facilidade de leitura” que marcam o Terceiro Cinema (IDEM, Ibidem) podemos interpretar alguns momentos desses primeiros filmes de Cissé? Em *A garota*, por exemplo, quando, debruçada sobre um álbum de família, a protagonista começa a fantasiar com esses registros e os produtos de sua fantasia ganham forma na própria imagem do filme, sem nenhuma distinção diegética da “realidade”. Em *O vento*, também, um filme aparentemente realista em sua construção diegética em que a magia cumpre um papel fundamental para a conclusão da narrativa. A determinação crítica de um Terceiro Cinema, parece-me, define essas escolhas formais como simbolismos a que os autores recorrem para alcançar a almejada alegoria nacional.

Aqui, interesse-me em observar como a forma do cinema de Cissé está fortemente relacionada à experiência urbana cotidiana de seus personagens. Pode-se perceber essa relação desde a escolha por uma protagonista muda em *A garota*, que se comunica e nos comunica o seu contexto a partir de sua observação silenciosa, seu olhar para a situação que a cerca. As ambiguidades do momento pós-colonial, inclusive de seu lugar social como filha mulher de um homem da elite nativa, são apresentadas pelo seu olhar a partir de sua experiência subjetiva.

Na categorização exposta por Russell, a autora apresenta a preocupação de Gabriel com uma terceira fase do Terceiro Cinema em que “as necessidades do povo governam a organização da indústria e os temas e estilos dos filmes que serão produzidos” e com “um estilo que traz adiante ideologia sobre personagem” (RUSSELL, 1998, p. 7). O que não se pode deixar de perceber no cinema de Cissé, no entanto, é que o estilo é totalmente definido pela experiência desses personagens, uma experiência que é construída a partir de relações com seu contexto. A centralidade de um olhar ideológico é então inevitável à observação dessa experiência. Rejeitar essa centralidade do aspecto ideológico na experiência do cotidiano de uma garota adolescente da elite de Mali, de estudantes que se preparam para a greve e de um engenheiro que assume uma nova posição entre os trabalhadores de uma fábrica, não seria, de modo algum, uma escolha menos ideológica.

Tomemos como exemplo a sequência de *A garota* em que Ténin é expulsa pelo seu pai, Malamine Diaby, por estar grávida. Há uma série de eventos que seguem a expulsão de Ténin. Primeiro, Diaby se reúne com seus irmãos e declara que nenhum deles deve acolher Ténin. É uma cena longa, cada um dos homens tem seu momento de fala que deve ser respeitado, e todos discordam da decisão de Malamine Diaby. Depois, o personagem procura seu pai, que também rejeita sua decisão. Neste momento, Ténin se aproxima, voltando para a casa do avô, e é vista por seu pai, que corre atrás dela. Na perseguição, Ténin escapa pela multidão, e Diaby sucumbe a um

tipo de vertigem, desmaiando e sendo amparado pelas pessoas que estão na rua. A experiência subjetiva de Diaby é aqui trazida adiante, levada em consideração pelo filme. Ele não é uma mera figura de antagonismo político, mas um personagem. E, como personagem, o modo como lida com o sofrimento de ver como sua responsabilidade rejeitar Ténin e depois a sensação de fragilidade por ter sua autoridade recusada por outros membros de sua família interessam à construção de cena de Cissé.

Outro exemplo possível é como Cissé, em *Baara*, acompanha a personagem da esposa de Balla Trouré. Ela é primeiro definida pelo incômodo com sua posição doméstica, e nós observamos o desconforto com que vive seu ócio. Quando se depara com o assassinato de seu companheiro, o seu desespero não reflete apenas a injustiça da morte de Balla, mas seu próprio contexto de insatisfação com a mudança, a dor de ter se afastado da sua família. “Nós mudamos de acordo com o lugar”, ela mesmo afirma antes. E agora é confrontada, sem esperança, com os duros frutos dessa mudança. A sua presença na sequência final desvia da indignação dos trabalhadores, acrescentando um outro significado, um tanto menos militante, àquela cena. Nessa cena, também podemos observar com clareza como se configura a coletividade do cinema de Cissé em oposição à uniformidade de uma ideal como “nação”.

### **Construções da experiência coletiva**

A relação dos personagens com as suas circunstâncias no cinema de Cissé não é uma relação de determinismo. Os personagens são agentes ativos desse contexto, responsáveis por si mesmos, pelas pessoas próximas a eles e pela sociedade como um todo. Há nisso um princípio de solidariedade que é realmente muito valorizado pelo cinema de Cissé, mas também um reconhecimento do comprometimento daqueles personagens uns com os outros e com o espaço em que habitam. Por isso os seus filmes se voltam para um quadro tão amplo de personagens, e a ação sempre se desenvolve a partir de uma variedade de relações entre esses sujeitos.

Apesar do interesse dos filmes pela experiência subjetiva de cada personagem, a responsabilidade deles com a experiência urbana coletiva está sempre muito evidente. No momento da comoção dos trabalhadores pelo assassinato de Balla Trouré em *Baara*, é possível observar Balla Diaraké quando este se depara pela primeira vez com a presença da esposa do engenheiro na cena. O plano é aberto, e há uma grande movimentação no quadro, mas é o olhar exasperado de Balla que está no centro da ação. Rejeitando, até aquele momento, envolver-se na mobilização (ele havia

hesitado até mesmo em participar da reunião dos trabalhadores convocada por Balla Trouaré), parece que ele se localiza pela primeira vez como parte daquele momento.



**Figura 1** - Balla se depara com a esposa do engenheiro em Baara

A experiência coletiva do cinema de Cissé não se resolve pelo nacionalismo, como poderia supor a teoria do Terceiro Cinema. O coletivo que o diretor apresenta é formado a partir de fragmentos de uma série de experiências urbanas. A crítica aos primeiros filmes de Cissé e sua classificação dentro de uma categorização do suposto Terceiro Cinema pode ser reconhecida dentro da mesma contradição que Inocência Mata, a partir de Mia Couto, aponta para o entendimento das literaturas africanas como literaturas nacionais apesar de seu fundamento “no lugar de conflitos e ambiguidades” (COUTO, 2009, 186-187 apud MATA, 2013, p. 110).

Evidentemente, há proximidades entre o cinema de Cissé e outros cinemas africanos e pós-coloniais e inclusive aos movimentos contemporâneos ao primeiro cinema africano nas metrópoles. Sigo o entendimento de Mata — quando a autora se refere às proximidades da literatura em língua portuguesa —, para quem “essa interlocução, essa dinâmica dialógica entre espaços, paisagens, personagens e vivências mergulha suas raízes nos tempos difíceis do colonial-fascismo em que a palavra literária era subsidiária da acção contestária” (IDEM, p. 111). A questão do cinema de Cissé é que ele não apenas participa dessa interlocução de contestação ao regime colonial fascista, mas também traz esse dialogismo adiante como princípio da experiência urbana de seus filmes.

Cissé busca “a corporização dos desígnios de uma voz coletiva contra o mesmo poder opressor” (IDEM, Ibidem) — o que Mata entende como projeto editorial das literaturas africanas — na variedade das experiências urbanas pós-coloniais. Então o diretor recorre às mulheres, aos trabalhadores, aos estudantes, a diferentes gerações, à tradição mágica, reconhecendo nesse

conjunto de experiências um corpo coletivo marcado pela diversidade. O espaço que surge dessa multiplicidade de olhares não poderia jamais funcionar como uma afirmação nacionalista ou estar a serviço de uma única perspectiva ideológica.

O que acho mais interessante na sequência final de *Baara* é a constatação que nem mesmo a tragédia daquele momento se resolve em uma mesma dor e indignação. A angústia da esposa, a aflição de Balla Diaraké e a fúria dos trabalhadores se encontram brevemente quando o corpo é revelado à viúva, mas são expressões que partem de lugares diferentes e sofrimentos distintos. Essa diferença foi apresentada de forma mais acentuada durante o filme pela oposição entre os xarás, os dois Balla, o engenheiro e o carregador. Na última imagem do filme, no que parece uma sequência de sonho, os dois caminham juntos entre ruínas não identificadas. Há uma certa aparência de manifesto nessa imagem final, mas pelo quê? Cissé, dito tão didático e pragmático em sua exposição dos problemas sociais de Mali, apresenta essa imagem sem a ler. Se o diretor alega buscar no seu tema e personagens a forma de seus filmes, eventualmente será confrontado pela forma do sonho e do delírio — e, nelas, imagens que não esperam por uma leitura.

### **Considerações finais**

Este artigo buscou analisar os três primeiros longa-metragens do maliano Souleymane Cissé a partir de como este apresenta a experiência urbana pós-colonial. Investigou-se na forma do cinema de Cissé um modo de operar a coletividade da experiência urbana que se oponha a uma expectativa de alegoria nacional e nacionalismo por onde o chamado Terceiro Cinema tem sido identificado. Segue-se questionando a validade teórica da noção de um Terceiro Cinema, especialmente da categorização desse cinema em fases determinadas.

Localizar o cinema de Cissé de modo independente das classificações de um Terceiro Cinema é crucial para se contrapor a um discurso que trata os primeiros filmes do diretor como obras didáticas, em que se representa as problemáticas sociais de Mali, mas que recusa experimentações do cinema de arte. Procurou-se problematizar essa ideia limitada de “experimentação” que constitui um “cinema de arte” através de uma breve análise de como Cissé traduz formalmente as experiências pós-coloniais em Mali.

Rebater a identificação de um Terceiro Cinema não significa descartar a centralidade da experiência urbana pós-colonial para o cinema de Cissé nem deixar de reconhecer proximidades de

um posicionamento ideológico no primeiro cinema africano e também nos movimentos contemporâneos em outros continentes. Mas apenas reconhecer a particularidade de cada movimento, cineasta ou filme no gesto de traduzir a experiência e a ideologia em forma fílmica.

O Mali pós-colonial de Cissé não está dado por um didatismo do diretor. Ele é uma construção de olhares e considerações sobre aquele momento do país, mas uma construção que parte das sensibilidades urbanas, do movimento das pessoas nas ruas, dos sons da cidade, da textura dos tecidos que tocam o corpo dos personagens, dos sonhos, crenças e lembranças. O Mali de Cissé não é um mero espelho para refletir os problemas urbanos da situação pós-colonial, por mais que estes sejam reconhecidos por ela. O Mali de Cissé é *mise-en-scène*.

### Referência bibliográfica

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002. 287 p.

ARMES, Roy. *African filmmaking north and south of the Sahara*. Edinburgh: MPG Books, 2006. 226 p.

*Baara*. [Filme]. Direção de Souleymane Cissé. Mali, 1978. 90 min. color. son.

*Den muso*. [Filme]. Direção de Souleymane Cissé. Mali, 1975. 88 min. color. son.

*Finye*. [Filme]. Direção de Souleymane Cissé. Mali, 1982. 100 min. color. son.

GOMES, Paulo E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p.

MATA, Inocência. Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África. *1616: anuario de literatura comparada*, 3 (2013), p. 103-118.

RUSSELL, Sharon A. *Guide to African cinema*. Westport: Greenwood Press, 1998. 203 p.

SKATTUM, Ingse. L'introduction des langues nationales dans le systeme educatif au Mali: objectives et consequences. *Journal of language contact*, Oslo, 2010. p 247-270.

SOARES, Paulo M. F. Exílio e diáspora nas personagens de ficção Paulo Martins (*Terra em transe*) e Paco (*Terra estrangeira*). *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan.-abr. 2014. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16187> >. Acesso em: 28 de julho de 2017.

UKADIKE, Nwachukwu F. *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 321 p.