

TRAJETÓRIAS DECOLONIAIS: COLONIALIDADE E RACISMO NO FILME LA NOIRE DE... DE SEMBÈNE OUSMANE, SENEGAL-FRANÇA, ANOS 1960.

Vinícius Pinto Gomes

PPGH/UDESC

vgomes19@gmail.com

O presente trabalho busca compreender através do filme *La Noire de...*, as questões que atravessam a personagem Diouana, uma mulher africana que procura uma vida melhor trabalhando para uma família de franceses na Riviera Francesa e encontra conflitos com a estrutura racial da França. O filme, lançado em 1966, produzido pelo cineasta Sembène Ousmane, reconhecido como o pai do cinema africano, sendo este o seu primeiro longa-metragem, o cineasta tem como marca na sua carreira a crítica ao colonialismo e a colonialidade, trazendo as violências que marcaram o continente e as lutas que resistiram aos poderes eurocêntricos. Analisaremos aqui um segmento da primeira parte da sua carreira, o seu início como cineasta, no seu primeiro longa-metragem. Assim, a colonialidade e o racismo aparecem como elementos de embates e formação de hierarquias, a personagem de Diouana ao se deparar com a realidade de seu país, no terceiro-mundo, resolve buscar na França uma melhora na sua vida, deixando família, amores e amigos para trás. Faremos na escrita desse trabalho um diálogo com autores do campo do pós-colonial e do decolonial, além de nos centrarmos nas críticas a colonialidade de autores e autoras de África, a relação epistemológica será a partir dos pensamentos do sul global.

Palavras-Chave: Cinema Africano, Colonialidade, Estudos Decoloniais.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo produzir uma discussão sobre um dos primeiros filmes de Ousmane Sembène¹, conhecido pelo seu título em francês como “*La Noire de...*”, ou “*Black Girl*” na versão em inglês (o que em tradução livre para o português seria *A Negra de...*). A obra desse diretor é muito importante para compreender os processos de libertação do continente africano, sua arte através das imagens mostrou ao mundo e os

¹ Ousmane Sembène ou Sembène Ousmane, nascido no Senegal em 1923, na cidade de Ziguinchor, dentro da região do Rio Casamance, mais precisamente na borda direita, denominada de Baixo Casamance. A cidade era o centro administrativo daquela região, especialmente pela sua posição estratégica ao longo do rio e da fronteira com Guiné-Bissau que era dominada pelos portugueses. Várias das histórias contadas pelo diretor tinham essa região como seu ponto de partida ou cenário, a jovem Diouana, por exemplo, havia nascido nessa região e saí a procura de emprego na Dakar do pós-independência; *Emitai* é outro filme que tem o seu cenário composto dessa região que teve vários conflitos entre a população local e o poder colonial. Assim, é esse o cenário da infância de Sembène.

próprios africanos a *subjectividade africana*, como nos diz Manthia Diawara, um importante crítico do cinema africano (Diawara, p. 25). Dessa maneira, o que pretendo nesse artigo é perceber os aspectos imagéticos e narrativos que o cineasta produz para transmitir a sua visão do continente africano, buscando no colonialismo, no racismo e na própria resistência desses sujeitos as histórias que possibilitem formar um cinema nacional crítico e engajado na construção de um futuro melhor para o continente africano.

“*La Noire de...*” é o seu primeiro filme de longa-metragem, lançado em 1966. Ele retrata a história da jovem Diouana, que é contratada para ir a Riviera Francesa ser babá dos filhos de um casal francês que ela conheceu ao trabalhar na casa deles em Dakar, no período de independência do Senegal, porém não fica evidente o que eles estão fazendo no lugar. Na França, ela descobre uma realidade muito diferente do que lhe havia sido proposto. A partir da história e da estética do filme pretendemos responder a pergunta: de que forma a violência colonial atinge a população africana no contexto? Dessa maneira, essa jovem representa uma geração de africanos que foi à Europa buscar uma vida melhor, mas lá entra em contato com a violência do racismo, que por vezes dentro do continente era ignorada. O filme, portanto, caminha para discutir o que muitos africanos passam quando se deslocam do continente para outros lugares do mundo, e como esse processo pode ser violento.

Dessa forma, o cinema de Sembène ultrapassa a noção de entretenimento de Hollywood, Bollywood ou mesmo Nollywood, como também a noção do cinema de autor das escolas de arte europeias, como na França e na Itália. O diálogo que esse diretor tem nos seus filmes é com a produção russa que tinha uma visão de cinema que usava a montagem para educar as massas, e assim, foi isso que fez ao colocar o colonialismo na tela do cinema e mostrar os personagens africanos reagindo às violências que eram produzidas contra elas, sua vontade era ensinar sobre o colonialismo e o racismo. Como nos diz Diawara:

Sembène usa de *La Noire de...* como um veículo para a imagem africana que fala eloquentemente para nós, pela primeira vez no cinema africano, falando sobre um lugar no mundo moderno das imagens e que fala coisas que não haviam sido ditas nos filmes que eram produzidos perfeitamente. (Diawara, 1992 p. 29).

Nesse contexto de libertação, Sembène tem o projeto de criar uma arte fundadora da nação. Para tanto, ele que era um escritor de livros percebe que a literatura não tem o mesmo alcance em um país de pessoas que não sabem ler e na qual a oralidade ainda é muito presente, e busca no cinema a arte que seria referência à nação. Entretanto, seus filmes não são histórias gloriosas sobre a construção do Senegal, mas sim produções que travam discussões com os vários problemas que aquele país enfrentava na metade do século XX. As

lutas por libertação e a consolidação de uma nação trazia discussões dentro da sociedade, tais como: a islamização, que avançou pelo território da África Ocidental e transformou muitas sociedades presentes naquele lugar; o racismo e o colonialismo, produtores de hierarquias e imaginários que inventaram uma ideia do continente e dos africanos e produziram as violências para a dominação; da mesma forma, a cristianização, produto da dominação dos franceses disputava o território com a religião islâmica para “salvar as almas do povo”; no campo político, apresentavam também os projetos das elites para a nação, unindo-se por vezes, no caso do Senegal, aos próprios interesses da França na área, apresentados também como bastante corruptos e servis aos povos estrangeiros; por fim, no que tange a cultura no continente, a dicotomia que se apresenta é entre a tradição e a modernidade, conceitos fundamentais na sociedade e centrais para os projetos políticos de vários estratos sociais. Ditos como campos em disputa, são esses os temas dos filmes de Sembène, acerca dos quais o diretor trará o seu posicionamento e tentará expandi-los na sociedade.

O Pan-Africanismo

Uma das regras mais caras ao estudo da História é compreender que as produções, sejam elas pertencentes às mais diversas áreas, não escapam de seu contexto, contrariando ou apoiando determinado sistema ou regime. Dessa forma, todas as obras são inventadas a partir do que se acreditou no período. Nessa mesma toada, os filmes de Sembène também são participes de um momento histórico, do qual o nosso sujeito é agente e influenciado por esse processo. Em vista disso, recuaremos no tempo para discutir o processo de libertação pelo qual o continente estava passando, as lutas que marcaram a produção cultural de um período e formou um discurso político que se denominou como o pan-africanismo, mas é preciso ir além para entender o processo de colonização e qual era o papel da África dentro do cenário global.

A partir disso, percebemos o continente de maneira rica em sua diversidade e cultura, além de ser participante ativo das relações entre a Europa e a Ásia, inclusive em um momento em que o continente europeu não era central nas relações comerciais que existiam no mundo. Foi somente em meados do século XIX que se conseguiu adentrar no continente africano e subjugar essa população que já estava bastante fragilizada pelas disputas internas patrocinadas pelas nações europeias e pelo comércio de pessoas para serem escravizadas no “novo mundo”. Deu-se, portanto, nesse contexto a partilha do continente africano entre as várias nações, construindo uma cena que unia ou separava regiões sem levar em conta nada do continente, mas somente a vontade política das nações estrangeiras. Junto a esse processo, o

racismo se estrutura cientificamente para estabelecer a noção de inferioridade das outras raças humanas perante a raça branca. Marca-se aí a diferença que vai construir as violências coloniais (HERNANDEZ; M'BOKOLO).

Dessa maneira, a resistência politicamente organizada a essa violência colonial acaba por se formar fora do continente africano, reunindo nas capitais das metrópoles colonialistas os estudantes africanos enviados às universidades para aprender a cultura e o conhecimento do colonizador. Em suas bagagens, levaram o aprendizado com o racismo e a vontade de estabelecer uma região do mundo que abraçasse a todos os irmãos e irmãs de negritude. No período anterior aos anos 60 vários encontros reúnem os futuros artistas, intelectuais e políticos que formaram a geração que construirá a independência. O cinema de Sembène coloca em tela as pessoas, em contraponto as imagens produzidas no contexto presente e anterior a sua produção, os corpos negros no imaginário ocidental, estão atravessados por filmes como os de *Tarzan* e *A Cabana do Pai Tomás*. Em África, muito se fala do cinema etnográfico de Jean Rouch, o qual Sembène acusa de filmar os africanos como formigas. Assim, em entrevista para o jornal britânico *The Guardian*, o diretor aponta a importância do pan-africanismo.

No início do último século, Londres era o centro do pan-africanismo. Na verdade, na primeira vez que eu visitei Londres foi para um encontro sobre pan-africanismo. Nos anos 1920, a África não era o centro do pan-africanismo; o centro era na diáspora. E continuou durando naqueles primeiros anos, lá pelos 1920, em que nós vimos os primeiros africanos estudados. Depois da Primeira Guerra, isso ficou mais forte e todas as pessoas que vieram de todos os horizontes se conheciam e nós nos encontrávamos e, conversávamos sobre independência: Chou-Em-lai da China, Georges Padimore, WEB Dubois – essas eram as pessoas engajadas na luta. Depois da independência, nós preservamos a ideia do pan-africanismo para a união do continente. Para mim, isso é muito importante (TRADUÇÃO LIVRE). (GREER, 2005).

Dessa forma, toda uma geração foi embebida nos ideais pan-africanos e estava presente para formar a união de todo o continente. Esse discurso atravessa o cinema de Sembène de uma maneira muito precisa, pois o que ele pretende comunicar em *La Noire de...*, por exemplo, faz parte da realidade de tantos outros lugares. Indo além do Senegal, portanto, podemos pensar o discurso estético desse cineasta como influenciador de uma noção do que é ser africano que deve ultrapassar as fronteiras nacionais.

O que é Cinema Africano

Uma das sentenças mais célebres para compreender o cinema africano é a definição de que ele se constitui como uma produção fílmica majoritariamente produzida por africanos, ou seja: dirigida, escrita, atuada, produzida e editada por pessoas nascidas em África. Dessa forma, essa diferenciação acontece porque existem várias produções que se passam no continente e que até possuem atores africanos, mas elas não são e nem tem o objetivo de serem apresentadas para plateias dos países onde foram rodados. Portanto, essas produções por muitas vezes mostram um lugar exótico e desumanizador, o que não traz nada de positivo. (DIAWARA, 1992).

Assim, falaremos mais do caso da África colonizada pela França, pois é essa a realidade que Ousmane Sembène enfrentou ao realizar os seus filmes. Contudo, existe uma predominância significativa de filmes francófonos com relação aos outros, que se justifica pela forte presença do estado francês no financiamento (DIAWARA, 1992), uma prática que continua fazendo parte do projeto de assimilação do estado francês. Desse modo, seguindo no diálogo com Manthia Diawara, as políticas de cinema dos países francófonos da África Ocidental criaram uma série de empecilhos para a distribuição efetiva dessas produções, pois eles estão amarrados com o que o governo francês está disposto a pagar e a efetivamente disponibilizar para o grande público.

Da mesma forma, a linguagem também é um ponto crucial para o cinema africano, porque é preciso escolher de que forma ele expressará o próprio filme. No cinema, muitos diretores escolhem utilizar a língua da população, outros utilizam a língua do colonizador, pois assim na visão que eles têm, essa maneira abarcaria mais espectadores. Esta discussão apresentada aqui é bastante central nas formas de expressão em África, mas não só no cinema: a própria literatura e os sistemas educacionais nacionais questionam qual língua é melhor de ser utilizada, se a da população ou a do colonizador. O cinema de Sembène caminhou para a utilização da língua local nos filmes, dessa forma, muitos dos seus filmes são feitos em *wolof*.² Diferente disso, *La Noire de...* é falado em francês, com a voz em off da personagem principal falando sem nenhum sotaque. Diawara nos aponta que:

Sembène encontrou uma nova linguagem para definir o seu cinema: um cinema que encontra a sua força da contradição e reescrevendo a representação das pessoas negras no cinema comercial. A imagem de Sembène da África é oposta a qualquer coisa vista anteriormente nos filmes europeus sobre o continente; eles não têm

²Wolof é uma língua falada pelo povo Wolof que é residente na costa ocidental africana, sendo esse o grupo étnico de Sembène.

referência na iconografia do Oeste da África (TRADUÇÃO LIVRE) (DIAWARA, 1992, p.30-31).

Para além da língua, a imagem conta uma história em conjunto com a narrativa. Na fotografia, o diretor escolhe o preto e branco para representar o contraste do mundo ocidental branco com o africano preto. Essa escolha também se apresenta no cenário, pois todo o apartamento onde se passa o filme é pintado na cor branca, o que faz com que a personagem se destaque mais ainda no quadro. Um destaque importante é que esse aspecto imagético é muito mais forte nesse filme do que nos outros feitos pelo diretor, pois nos outros a importância da história com relação às imagens é significativa. O enredo de *La Noire de...* precisa dessa escolha fotográfica para conseguir produzir o sentido a que se propõe, já que o destaque a Diouana reescreve a representação das pessoas negras no cinema, produz uma imagem diferente e opositora ao que se produzia nos filmes europeus sobre o continente, como escreveu Diawara na citação acima. A partir disso, a narrativa pode apresentar as discussões interiores que a jovem tem consigo mesma, tanto na sua reclamação constante do tratamento que ela tem, como da realidade que ela enfrenta em África. Dessa maneira, ela está em constante questionamento do mundo ao redor.

Outro aspecto que é necessário se destacar é a organização dos cineastas africanos, a FESPACI, a qual tem como missão realizar o Festival de Cinema Pan-Africano de Ouagadougou, em Burkina Faso. A cada dois anos encontram-se nesse festival todos os artistas que produzem o cinema africano para o festival que tem uma mostra de filmes em competição e nos lançamentos. Dessa maneira, a indústria se reúne não só em celebração, mas também para discutir os rumos que se quer dar enquanto organização para o próprio cinema, discutindo políticas públicas para serem atos de pressão dos governos nacionais. Dentro desse festival, várias diretrizes se apresentaram para o futuro, discutindo a produção, no sentido de buscar soluções para aumentar o número de africanos nas equipes técnicas, como também os aspectos da distribuição das suas produções, uma vez que as salas de cinema comuns estão voltadas à exibição de filmes estrangeiros. (DIAWARA, 1992).

Isto posto, o filme *La Noire de...* é produzido num período em que a preocupação se consistia tanto em construir uma cultura cinematográfica, como também formar um corpo técnico que fizesse com que a produção permanecesse no território e não precisasse ser levada para pós-produção na França. Destaca-se dentro da produção desse filme o produtor francês Robert de Neslé, que traz recursos para o filme e tem atritos muito fortes com o diretor, pois para a produção (ou seja, quem financia o filme) a discussão sobre o colonialismo não era bem-vinda. Contudo, por pressão do próprio diretor, ela permaneceu no filme e também

apareceu em outras obras de Sembéne. Dessa forma, a equipe foi composta por atores africanos e franceses, com a história se desenrolando na Cote d’Azur no sul da França. Existe também o aspecto do som, pois as vozes não eram dos atores em cena, mas gravada posteriormente, situação que não era de todo incomum, mas que traz questões no que diz respeito a sonoridade do francês que Diouana fala ao longo do filme.

Partiremos então para análise de duas cenas do filme: A primeira é o almoço que os patrões franceses promovem na casa, situação onde Diouana é violentada pelas hierarquias do colonialismo, bem, como aparece a fetichização da cultura africana quando os serve e demonstra todo o seu incômodo na fala e no jeito. Já a segunda cena analisada é a final, onde um garoto carrega uma máscara africana que anteriormente a jovem dá de presente aos patrões, e é um dos objetos principais em vários cenários do filme, representando os ancestrais - mas que na mão dos patrões representa a fetichização que a sociedade ocidental faz desses objetos.

Cenas do Colonialismo

A cena que analisaremos acontece mais ou menos aos onze minutos de filme, com Diouana em território francês, pois a primeira sequência é ela chegando ao território europeu. O que se apresenta na tela é uma moça que está bastante confusa e incomodada com o trabalho que vem fazendo no tempo que estava ali, pois ela havia sido contratada para ser a babá das crianças, trabalho que fazia em Dakar. Contudo, o que ela fazia naquele lugar era ser uma empregada doméstica, pois lavava e cozinhava para os patrões, enquanto as crianças não chegavam, ao menos era o que ela imaginava. A narrativa do filme mostra a infelicidade da personagem por não sair para conhecer a cidade, pois ficava sempre dentro do apartamento o tempo todo, ocupada com as tarefas domésticas e com a patroa sempre fiscalizando suas ações.

Antes de analisarmos a cena do jantar, é preciso recuar mais o filme para a cena anterior (FIGURA 1). Diouana sempre andava com um vestido branco de bolinhas pretas e é interpelada abruptamente pela patroa que pergunta o porquê ela sempre usar essa mesma roupa, ela diz que a jovem deveria variar e que não estava em uma festa. Coloca nela um avental para marcar quem era a patroa e a empregada, ou seja, era preciso demonstrar para a jovem que ela estava ali para servir aquelas pessoas. Contudo, a personagem sempre se questiona, pois ela não foi à França para lavar a casa toda, mas para cuidar das crianças, ela estranhava a situação já que em Dakar eles tinham vários empregados e ali só havia ela fazendo tudo. O enquadramento dessa cena se desenrola em um plano americano, reto e

frontal.³ Dessa forma, está presente na cena tanto a porta de entrada da casa, como também a da cozinha, sendo que a câmera acompanha os movimentos feitos pela africana. O único close-up se dá quando a patroa pede a Diouana que faça um bom arroz para os convidados. A cena termina com ela indo para a cozinha e um fade-out marcando o final da cena.

Na cozinha ela começa a preparar o arroz, coloca água no fogo e pega duas cebolas, essa ação se desenrola com a câmera postada na porta da cozinha, um pouco inclinada para conseguir pegar mais centralizado a ação que ela está produzindo. É perceptível que aquele espaço é bastante pequeno, sem nenhum tipo de característica que mostre algum tipo de vida, o cenário marca a desumanização que se está problematizando. A cena se desenrola com a personagem questionando as mesmas coisas da cena anterior: “onde estão as crianças? Esse trabalho não foi o que eu vim fazer aqui”. Semêne apresenta as várias mentiras que se colocam para as pessoas que vão a Europa em busca de um paraíso. O que se encontra nessa situação é a humilhação do racismo, pois como ela era uma africana negra, no olhar ocidental, podia muito bem trabalhar ganhando pouco e sendo uma criada que não pode nem sair de casa.



1. Enquadramento da casa na Riviera Francesa, buscando o ângulo do corpo da atriz. Fotograma retirado de *La Noire de...* (1966), dirigido por Sembène.

As cenas descritas, anteriores ao jantar, apresentam a personagem dentro do espaço cotidiano sofrendo várias violências que praticam a desumanização dela, ao colocar nessa um símbolo de servilismo, a patroa quer marcar a distância entre as duas mulheres. Da mesma forma, o espaço extremamente pequeno da cozinha garante a não participação da patroa

³ No cinema toda a cena tem um estilo de enquadramento, assim, quando se fala em close-up, a imagem que se tem na mente é uma cena mais próxima do rosto do ator para apresentar na câmera as emoções da cena, um plano geral, por sua vez, vai demonstrar ao espectador aspectos do cenário, as roupas, outras pessoas que podem estar na cena, ou seja, o contexto de onde se desenrola a ação. O plano americano consiste no enquadramento dos joelhos até um pouco acima da cabeça, enquadrando, ou seja, mostrando partes do cenário e das pessoas ao redor, mas com um foco muito mais centrado em algo que é importante para a narrativa. Já o que se chama de “reto” é o ângulo vertical da imagem, podendo ele ser também em “plongée” e “contra-plongée”, tendo essa palavra a tradução de “mergulho”. Dessa forma, se diz que a câmera está em um mergulho, onde olha para o chão e em um mergulho contrário quando olha para cima. No campo horizontal, as marcações se dão pelos lados que se pode filmar, posicionando-se na frente da pessoa, de perfil, em 3\4 ou na nuca.

naquele espaço, pois ali não há nenhum tipo de individualidade, pois é um espaço que é habitado por alguém que faz parte da casa como uma ferramenta. Percebe-se, então, o racismo que permeia essas relações, pois Diouana não é vista como alguém com sentimentos ou com vontades, mas uma máquina que deve fazer tudo que é demandado. Essa violência, como nos diz Fanon, produz uma mulher ou um homem “desenraizado, disperso, confuso, condenado a ver se dissolverem uma após as outras, as verdades que elaborou, é obrigado a deixar de projetar no mundo uma antinomia que lhe é inerente” (FANON, 1962, p.26). Ou seja, perde a humanidade que tinha para ser transformado em um objeto com valor limitado, mas que não deve problematizar isso, somente agir com o maior esmero para o bem-estar dos seus senhores.

Diouana experimenta, como tantos jovens africanos que saem para trabalhar ou estudar fora de África, a estrutura de inferioridade que marca o racismo. O sonho dela de uma vida melhor e mais confortável é retalhada pela realidade violenta que ela vive, enganando-a e, especialmente, não deixando espaço para que ela possa sair dessa situação ou reclamar com alguém. A partir disso, a jovem se vê sem saída para essa situação, porque toda reclamação que fizer tanto aos patrões como à sua família será interpretada como uma insanidade, uma ingratidão para com as oportunidades que se apresentam. Dessa forma, o racismo desestrutura as relações e produz inimigos que não reconhecem as dores que compartilham, retira a possibilidade de construir solidariedades. Semêne nos apresenta ao construir essas cenas em um apartamento com as paredes brancas e um cenário escasso essa sensação de isolamento, do não pertencimento no mundo e, por vezes, da própria prisão que age muito mais na mentalidade das pessoas do que na liberdade de ir e vir que elas tenham. A jovem senegalesa poderia sair de casa, mas por não ter quem apresentasse a cidade não iria muito longe. Da mesma forma, se não fizesse todas as tarefas seria mandada embora ou mesmo expulsa da casa sem nenhuma chance para voltar.

A cena do jantar é emblemática para percebermos a violência colonial, nela a disposição das pessoas, a construção imagética e o questionamento da jovem ao servir o arroz são centrais. A voz do pensamento de Diouana está sempre questionando o porquê dos patrões quererem o arroz. Segundo ela, a patroa nunca quis comer o grão em Dakar. Inclusive, ela formula uma ideia de que na França seja diferente. Porém na sala a discussão é outra, os anfitriões e convidados celebram que estão comendo um prato típico de África e se questionam se eles comem sem nenhum acompanhamento. A celebração de se alimentar de algo exótico é o que marca a cena, pois isso na mentalidade das pessoas ao redor daquela mesa, representantes de um contexto maior que é o da sociedade ocidental moderna, é o

símbolo de distinção e da hierarquia superior que eles têm na sociedade francesa.

Os aspectos estéticos dessa cena ajudam também a contar a história e nos responder como essa violência colonial aparece. A cena tem como cenário a mesma sala que ela estava limpando anteriormente, onde ela recebe o avental, fazendo parte da nova organização do cenário uma mesa de jantar grande com seis pessoas ao redor em roupas pretas, com exceção de uma delas que tem algumas partes mais claras – essa “falha” técnica faz parte do tal cinema imperfeito, ou seja, não se está preocupado com todos os detalhes da cena e de continuidade, mas sim em contar uma história -, dessa maneira, existe uma diferença visual, pois Diouana está com o mesmo vestido branco. Logo, o que se encontra na tela é uma mulher preta, com vestido branco e as pessoas brancas com vestidos pretos, sendo que a patroa está completamente nessa cor. A estética, dessa forma, marca a diferença colonial que hierarquiza as pessoas e produz uma série de violências, de modo que essa cena demonstra qual era o processo em que a personagem estava posta e como as situações giravam em torno da situação incomoda que ela está presente (FIGURA 2). Sembène, portanto, tem bastante ciência do cenário e do enquadramento para descrever essa diferença e a presença dessa realidade na vida dos jovens africanos que se reconhecem nessa situação.



2. O contraponto estético entre as pessoas. Fotograma retirado do filme *La Noire de...* (1966), dirigido por Sembène.

Nesse compasso, a personagem está subscrita na narrativa como questionadora da realidade, através do seu desencanto para com aquele país que ela tanto sonhou em ir. A cena do almoço é ponto chave dessa situação que se mantém até o momento em que ela faz uma greve e não acorda para fazer o café da manhã, quando, inclusive, as crianças chegam e o trabalho não diminui. A resolução dessa situação é quando ela se suicida na banheira que no começo do filme ela limpou: dessa maneira, existe a resistência dela que com poucas saídas faz a mais efetiva, de forma que o suicídio não é uma desistência. O filme, contudo, não finaliza nesse momento, mas mostra os resultados dessa escolha: a notícia do jornal com a

chamada sobre o caso da empregada africana que se suicida; para os patrões, há a incredulidade com a situação e o não entendimento do ocorrido; para família, a expressão de certa tristeza e da própria perda. Sembène transforma o cinema, pois cria imagens que nunca forma vistas pela cultura europeia, não se tem referências do jeito que ele constrói sobre os africanos, os corpos africanos questionam em suas narrativas os seus lugares colocados pelos brancos, retomam a sua identidade e a sua humanidade. (DIAWARA, 1992, p.30).

O ponto alto da cena, onde a violência mais se destaca, é quando um dos convidados, um homem mais velho e careca que a olhava com desejo (no sentido da objetificação do corpo daquela mulher), levanta e lança um “permita-me” e sem esperar a resposta a beija no rosto, dizendo: “nunca beijei uma mulher negra”. Nessa ação, tudo aquilo que nós discutimos está representado. A mudança que o diretor coloca é de apresentar o incomodo da personagem perante aquela situação, pois ela se retira para cozinha e coloca-se em uma posição que evidencia essa chateação. Ao passo que a patroa levanta e vai ao encontro dela dizer para ela não levar em conta, pois era só uma brincadeira. Na montagem, ao segui-la, e a fala que se segue dessa mulher branca, apresentam uma inversão da imagem que se tem de África, pois se mostra que aquelas pessoas não gostam de ser o seu espaço violado, reforça o incomodo já indicado na voz em off da própria jovem, mas que vai além ao mostrar na própria narrativa, ou seja, para os outros personagens no filme que havia ali um incomodo.

Nessa conjuntura, o filme apresenta essa imagem que modifica, “contradiz e reescreve”, como diz Diawara, a imagem das pessoas negras na tela do cinema. Esse aspecto da obra de Sembène é central, pois esse filme e os outros que seguirão na sua carreira têm como princípio apresentar a população africana como responsável, para o bem ou para mal, pelo seu destino. *La Noire de...* é uma obra fílmica que se responsabiliza com as pessoas que está representando, a sua história tem uma motivação e um objetivo a cumprir, pois estabelece uma imagem diversificada do que são as pessoas negra ou africanas no mundo.

A segunda cena analisada apresenta também esse reposicionamento da imagem africana, pois é o momento em que um menino utilizando a máscara quando segue o patrão que levou as coisas dela para seu bairro em Dakar. Nessa cena de variadas interpretações o ponto de atenção para esse texto será no âmbito da análise da imagem. Nesse sentido, é preciso posicionar o objeto dentro da narrativa, pois ele vai aparecer na sala de jantar, elemento principal do cenário no enquadramento escolhido para aquela sala. Aparecerá também um flashback da cena em que Diouana dá como presente para a patroa, que fica muito feliz, aquela peça de arte africana original, ou seja, a positivação daquele aspecto material, uma peça de valor altíssimo e muito requisitada com todo o seu exotismo.

A cena, como dito, acontece no bairro onde ela morava. O patrão carrega a mala com os pertences de Diouana até a casa da mãe da moça, chegando até um homem lendo um jornal onde ele pede ajuda para descobrir o endereço que estava no seu papel. O sujeito o leva até a “Escola Popular”, onde busca o professor para ler a mensagem. É importante marcar que esse personagem responsável pela escola é o próprio Sembène, que interpreta revelando a própria visão da missão que o cineasta tem para a sua produção, ou seja, filmes voltados para a educação das massas. Nesse take também aparece um menino que também aparece nas cenas do passado, um parente de Diouana, na cena ele fica olhando para a máscara e segue os outros dois homens quando eles vão para a casa da mãe. Chegando lá, o francês que era chefe de Diouana oferece nervosamente dinheiro, mas é recusado pela mãe que não aceita. Dessa forma, ele vai embora e é seguido pelo menino agora com a máscara na cabeça.

A cena segue com o homem nervosamente olhando para trás em uma montagem paralela com o menino com a máscara o seguindo (FIGURA 3). Esse jogo de câmera acontece por três vezes, mas na última cena a imagem traz um subtexto interpretativo significativo. Nessa sequência, o menino com a máscara é acompanhado de uma série de sombras que o acompanham, de forma que a reação do patrão em toda essa montagem é olhar para trás e acelerar o passo. Logo, a interpretação dessa imagem pode ser variada, inclusive, um acidente na própria feitura, pois esse tipo de situação faz parte do dito “cinema imperfeito”, contudo, dentro de uma concepção africana aquele objeto tem um significado maior, ele responde a toda a noção de ancestralidade. Na cosmovisão da maioria dos africanos, para além de uma entidade consultiva distante, os espíritos ancestrais coabitam o plano terrestre e podem participar da sua organização.



3. A multidão que expulsa o invasor. Fotograma retirado do filme *La Noire de...* (1966), dirigido por Sembène.

Nesse sentido, o cineasta apresenta uma parte da sua cultura na forma como ele a compreende, momento que é muito diferente da maioria dos filmes que são produzidos por grandes estúdios ou mesmo no cinema de autor. A imagem com as sombras das pessoas não é

um momento do fantástico, mas uma imagem tão próxima do cotidiano como várias outras, pois a sua cultura entende o mundo montado desse jeito. A interpretação que se dá é que esses espíritos agem conjuntamente com a negação do povo para a violência, marcada na recusa do dinheiro e nos olhares fechados das pessoas ao serem informadas quem era aquele branco. A fuga, portanto, pode ser interpretada unindo todos esses elementos como a fuga do colonizador do mundo que ele tentou controlar com o seu dinheiro, ele é afastado pela comunidade e pelos poderes que ali habitam.

As duas cenas apresentam a resistência em suas formas variadas. O filme da década de 60 traz algo diferente do que se estava acostumado nos cinemas “revolucionários”, pois ele não trata de maneira tão didática o povo, mas aciona a responsabilidade desses seres humanos com a realidade que lhes é imposta. A recusa é um marco, pois é o início de uma luta maior que se desenrola no continente como um todo e do qual o seu cinema era também participante ativo.

Conclusão

Por fim, compreender o cinema de Sembène é entender um diretor que estava muito engajado com os projetos que ele entendia que eram os melhores para o continente. , Muitos dos temas que apareceram no filme e nas cenas que discutimos serão repetidos em outros filmes dirigidos por Sembène, mas o foco no racismo é especialmente discorrido nessa obra. O final trágico do filme é um manifesto contra as violências que afligiam a população, as quais ainda permanecem, colocando o filme em um patamar de produções que continuam sendo atuais. Nesse mesmo jeito, a recusa da mãe de Diouana em receber o dinheiro do patrão é pontual na compreensão do discurso que o diretor apresenta no filme, pois a tragédia forma sentidos que serão revolucionários, porque ele mostra metáfora para a população, alguém resistiu e negou a “caridade” dos europeus, já que fora por causa dele que a filha havia morrido.

Nessa mesma sequência, o próprio Sembène aparece como um professor de escola primária, fazendo o papel de alfabetizador, é muito preciso o porquê dele se colocar nesse papel, pois o próprio filme tem esse motivo de formar uma narrativa que mostre aos africanos as violências e as possíveis revoltas. Ou seja, é possível se rebelar contra o sistema e não há nada absoluto, as coisas podem começar nas pequenas coisas do cotidiano. A mensagem é muito clara, serve como um prenúncio para o que pode ser feito com os anos que virão. Nesse sentido, é preciso lembrar que o filme é lançado no ano de 1966, no contexto de consolidação das nações e, portanto, o diretor tenta promover o seu projeto de nação: era

preciso romper com as forças de dominação europeia.

Assim, seus filmes estarão sempre nessa linha, mostrando de diferentes maneiras como a dominação causa problemas enormes para a população e os mantém em extrema pobreza. O diretor vai além, apresenta não somente o rompimento econômico com as sociedades ocidentais, mas também culturalmente, não mais copiando os padrões representativos dos povos da Europa, mas construindo outros africanos. Portanto, a representação não é somente um fator estético nos filmes do diretor, mas produtor de um questionamento centrado na cultura africana, colocada de forma positiva e igualitária perante as formas ocidentais. Como ele mesmo diz: “A verdade é que nós manejamos para ver um filme que gostasse de mexer em algo dentro deles, que dê voz as suas preocupações. Nós demos vozes aos seus gritos interiores (TRADUÇÃO LIVRE).” (Sembène, 1995).

Sembène, portanto, se percebe como um *griot*, um contador de histórias, mas que não serve somente ao entretenimento, mas também a educação das pessoas na cultura e nas formas de fazer do dia-a-dia. A responsabilidade que ele se dá nos filmes é poder representar os africanos e africanas da forma com que eles se reconheçam e participem da construção das suas histórias. Somente eles podem ter o total conhecimento das situações boas ou ruins que os cercam. Dessa maneira, são eles que têm o papel, no entendimento do diretor, de se responsabilizar e colocar um fim na opressão que vivem dentro do cotidiano.

Bibliografia:

APPIAH, Kwame. **Na Casa de Meu Pai: A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIWARA, Manthia. **African Films: New Forms of Aesthetics and Politics**. New York: Prestel, 2010.

DIWARA, Manthia. **African Cinema: politics and culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GREER, Bonie. Guardian Interview at the BFI: Ousmane Sembène. **The Guardian**. London, 05 junho de 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2005/jun/05/features>>, Acesso em 24 de Julho de 2019

GROSFUGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Periferia*, v.1, n.2, p.41-91, 2009.

HERNANDEZ, Leila. **A África na Sala de Aula**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

La Noire de... Direção: Sembène Ousmane. Fotografia: Christian Lacoste. 56 min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs>> Acesso em 14 de Abril de 2017.

MIGNOLO, Walter. **História Locais/Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, B. Souza (Org). **Conhecimento Prudente para uma Vida Decente**: um discurso sobre as ciências revisitado. São Paulo: Cortez, 2006.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n.1, 2001.

M’BOKOLO, Elikia. **África Negra**: história e civilizações. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Casa das Áfricas, 2011. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias).

SEMBÈNE, O. Interview with Ousmane Sembène. Depoimento (Outono de 1995). Bloomington: Research In African Literatures. Entrevista concedida a Sada Niang e Samba Gadjigo.

SEMBÈNE, O. Interview with Ousmane Sembène. Depoimento (Primavera/Verão de 1980). New York: Issue: A Journal of Opinion. Entrevista concedida a Harold Weaver.

SEMBÈNE, O. Ousmane Sembène. Depoimento (5 de junho de 2005). London: The Guardian. Entrevista concedida a Bonnie Greer