

# A VISÃO CRIATIVA DE OUSMANE SEMBÈNE NO FILME *LA NOIRE DE...*

OUSMANE SEMBÈNE'S CREATIVE  
VISION IN THE FILM *BLACK GIRL*

Ella Ferreira Bispo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

**Resumo:** Este artigo visa analisar alguns meios de expressão da linguagem cinematográfica utilizados por Ousmane Sembène no filme *La Noire de...*(1966). Para tanto, recorre-se, sobretudo, ao proposto por Marcel Martin (1990) e por Mary Ann Doane (1983). Além dos procedimentos que constituem elementos da linguagem fílmica, este estudo aborda o cinema enquanto artefato cultural que colabora à construção de significados sociais.

**Palavras-chave:** cinemas africanos, Ousmane Sembène: *La Noire de...*, linguagem cinematográfica, colonialismo.

**Abstract:** This article aims to analyze some means of expression of the cinematographic language used by Ousmane Sembène in the film *Black Girl* (1966). In order to do so, it mainly uses what was proposed by Marcel Martin (1990) and Mary Ann Doane (1983). In addition to the procedures that constitute elements of filmic language, this study addresses cinema as a cultural artifact that contributes to the construction of social meanings.

**Keywords:** African cinemas, Ousmane Sembène: *Black Girl*, cinematic language, colonialism.

# 1 Introdução

Nascido em Senegal, país que obteve o reconhecimento da sua independência por volta de 1960, Ousmane Sembène (1923-2007) é uma referência no cinema politicamente engajado da África Subsaariana, visto que através dos seus filmes colaborou na luta pela afirmação política e cultural dos povos africanos que passaram pela condição de domínio ultramarino europeu<sup>2</sup>. A República do Senegal é um país da costa ocidental da África, localizado nos limites meridionais do Saara e banhado pelo oceano Atlântico. Do ponto de vista das identidades, Ibrahima Thiaw (2012) ressalta a miscelânea de espaços e populações — cujos processos históricos passaram a ser moldados por efeito de confrontos, negociações e alianças realizadas ao longo dos anos. Trata-se de um caleidoscópio de nações étnicas, que exibem diferenças no âmbito físico, linguístico e na organização sociopolítica, “a despeito dos esforços dos poderes coloniais e pós-coloniais com suas cartografias e suas múltiplas tecnologias de controle, visando fazer coincidir identidade e território” (THIAW, 2012, p. 11). A região passou a ser alvo do olhar de cronistas e negociantes árabes logo no início do segundo milênio de nossa era e, por conseguinte, a partir do século XV, desperta o interesse dos exploradores europeus. Ademais,

---

<sup>2</sup> Para se aprofundar no debate acerca da trajetória de vida e/ou sobre o conjunto de produções cinematográficas de Sembène, ver Sérgio Dias Branco (2020).

Thiaw (2012) aponta a compleição particularmente controversa no que tange às consequências e impactos da inserção dessa região à ordem econômica mundial dos sistemas trans-saariano e atlântico, devido, via de regra, ao caráter estereotipado, impreciso e sectário da biblioteca histórica, cujo início da produção é análoga à marginalização da África na história ocidental.

De modo geral, a presença do continente africano no e para o Ocidente está carregada de distorções e estereótipos. Com efeito, predomina no imaginário ocidental imagens de uma África exótica e selvagem, conforme nos remete a cena clássica do Tarzan ecoando um grito enquanto cruza a floresta por meio de cipós, para citar um exemplo. O personagem branco, porquanto tenha sido criado na floresta, sobressai-se por não sucumbir ao primitivismo do meio ficcionalizado e por deter o domínio do lugar. Discutindo abordagens sobre a África no campo pedagógico com o intuito de consolidar uma práxis educativa que promova cidadania e inclusão social, Carlos Serrano e Maurício Waldman descrevem o personagem Tarzan, criado em 1912 pelo escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs, como o “detestável ícone colonialista que assinala, metaforicamente, a suposta incapacidade dos povos africanos de se governarem e serem senhores do próprio destino” (2007, p. 207). O personagem — que para além da literatura, ganhou versões em filmes e revistas em quadrinhos — reforça clichês que buscam delimitar o campo de referencialidades da África a temas como

miséria, primitivismo, ignorância, guerra, servilismo e desorganização.

Por seu turno, Eduardo Galeano, na obra *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*, atesta o potencial da linguagem imagética do cinema na (de)formação das pessoas, ou seja, o cinema como fonte de conhecimento e consumo de valores simbólicos que instrumentalizam a manutenção do *status quo* de pessoas e grupos em escala global.

O racismo, que é mutilador, impede que a condição humana resplandeça plenamente com todas as suas cores. A América permanece doente de racismo, do norte ao sul, permanece cega para consigo mesma. Nós, latino-americanos da minha geração, fomos educados por Hollywood. Os indígenas eram retratados como tipos amargurados, emplumados e pintados, tontos de tanto dar voltas ao redor das diligências. Da África, conhecíamos apenas o que nos ensinou o professor Tarzan, inventado por um romancista que nunca esteve lá (GALEANO, 2000, p. 44, tradução nossa).<sup>3</sup>

A partir do excerto apresentado é perceptível que, para além de sua função de entretenimento, a discursividade visual dos filmes engendra processos de hierarquização com base na classificação racial dos povos. Para Ella Shohat e Robert Stam (2006) a etnografia de

---

3 Do original: El racismo, mutilador, impide que la condición humana resplandezca plenamente con todos sus colores. America sigue enferma de racismo; de norte a sur, sigue ciega de sí. Los latinoamericanos de mi generación hemos sido educados por Hollywood. Los indios eran unos tipos con cara de amargados, emplumados y pintados, mareados de tanto dar vueltas alrededor de las diligencias. Del África sólo supimos lo que nos enseñó el profesor Tarzán, inventado por un novelista que nunca estuvo allí.

Hollywood sustenta-se na prerrogativa de que o cinema é capaz de introduzir os espectadores em culturas desconhecidas. Os espectadores, amiúde, identificam-se com o olhar contemplativo do Ocidente e presumem dominar rapidamente os códigos de uma cultura estrangeira exposta como inexpressiva, destituída de autoconsciência e plenamente acessível (SHOHAT; STAM, 2006). O cinema, dessa forma, converte-se em mecanismo colonialista que visa reduzir os povos não-europeus a objeto de estudo e entretenimento.

Portanto, cumpre observar que se a capacidade de acesso ao imaginário social da linguagem imagética cinematográfica possibilita a aprendizagem, analogamente, facilita a alienação cultural. Retomando o excerto de Galeano (2000), vemos, como exemplo, um processo de representação estereotipada dos povos indígenas em conformidade com temas e tropos específicos. Do mesmo modo, o personagem Tarzan ultrapassa o seu papel denotativo e constitui uma figura emblemática na invenção ocidental de uma concepção estereotipada da África. Ao estigmatizar simbolicamente pessoas e grupos racializados, ou melhor, ao promover a racialização — compreendendo a ideia de raça enquanto construto social que funciona historicamente como dispositivo de classificação e hierarquização de povos e culturas que, por conseguinte, promove processos de exclusão e exploração, além de fornecer as bases ao empreendimento de justificativa das violências — “a superioridade branca não é afirmada, ela é simplesmente

presumida” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 290). Seguimos enfermos, conforme assinala Galeano (2000), por conta do racismo enraizado em nossa estrutura social. Em suma, as palavras de Galeano denunciam a responsabilidade da indústria cinematográfica na difusão sistemática do racismo por meio da (re)produção de imagens sobre os povos não-europeus.

Analisando os impactos do processo de levar a cabo a ideia de raça, em sua obra *Crítica da razão negra*, Achille Mbembe afirma que:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada. Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmática, a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido a causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres. (MBEMBE, 2018, p. 13)

Conforme Mbembe (2018), os termos “negro” e “raça” são considerados sinônimos no imaginário das sociedades europeias e, a partir dessa concepção difundiu-se o projeto moderno de conhecimento e de governo. De modo genérico, o cinema segue a razão vigente e situa as pessoas negras no campo da loucura codificada, carregando representações sociais que facilitam a profusão discursiva do racismo. Consequentemente, os roteiros das narrativas fílmicas

que assumem a perspectiva hegemônica apresentam as pessoas negras com características pejorativas — tais como a irracionalidade, a promiscuidade, a violência instintiva — que as levam a representar sempre uma ameaça à ordem social e ao bem-estar das outras pessoas. Não pretendemos reduzir o cinema a mero reflexo da sociedade, tampouco analisá-lo como equivalente ao discurso historiográfico. Contudo, não podemos deixar de considerar que é inerente à intelectualidade humana relacionar as imagens ficcionalizadas — incluindo os estereótipos — com a própria inteligibilidade da realidade.

A contrapelo da perspectiva hegemônica, Sembène utiliza a linguagem cinematográfica para produzir narrativas fílmicas que promovem reflexões críticas, sobretudo, em torno dos problemas decorrentes das heranças e influências da dominação colonial. A primeira geração de cineastas da África Subsaariana, da qual Sembène é considerado uma das figuras centrais, buscava desenvolver em seus filmes um olhar crítico acerca do contexto social que lhes tocavam. Sembène lança o filme *La Noire de...* em 1966 — fruto da adaptação de sua novela cujo título é homônimo. O filme narra a trajetória de uma jovem senegalesa que migra para a Europa na expectativa de melhores condições de vida. Entretanto, a mudança de paisagem teve uma consequência amarga para a personagem. Diante do exposto, o presente artigo tem por objetivo analisar alguns meios de expressão da linguagem cinematográfica

utilizados por Sembène na construção do filme *La Noire de...* (1966).

## 2 O cinema e as expressões identitárias de um povo

*La Noire de...* (1966), primeiro longa-metragem dirigido por Sembène, é uma produção cinematográfica realizada em Senegal e na França. O drama — rodado em preto e branco, com cerca de 60 minutos — ganhou o prêmio Jean Vigo (premiação francesa que procura reconhecer a originalidade estilística de jovens diretores). A narrativa fílmica retrata a trajetória de Diouana (Thérèse Mbissine Diop), mulher negra que deixa Dacar, sua cidade de origem, e segue para Antibes a convite de um casal europeu burguês, para o qual trabalhava como babá. Entretanto, a nova realidade não cumpriu com as suas expectativas — que envolvia desfrutar da paisagem conhecida como Riviera francesa —, visto que a jovem foi ludibriada pelos patrões e toda a sua rotina passa a ser resumida à realização de trabalhos domésticos.

Como bem observa Mahomed Bamba (2011), as experiências de migrações no contexto pós-colonial foram abordadas nas mais diversas fases da história dos cinemas da África, tanto no Norte quanto na região Subsaariana. Conforme as palavras do autor, tais experiências “[...] aparecem de forma transversal em

todas as fases de formação do discurso pós-colonial dos cinemas africanos. As figuras e as imagens do imigrante africano dentro das narrativas ficcionais e de documentários se tornaram também múltiplas e complexas” (BAMBA, 2011, s.p.). Em *La Noire de...* a experiência da imigração leva a protagonista a um desfecho trágico, pois, sentindo-se aprisionada a um contexto de opressão e de exploração em terra estrangeira, Diouana acaba por cometer suicídio. Diante disso, percebe-se que Sembène não nutria uma perspectiva puramente otimista em relação à realidade de Senegal no contexto pós-independência.

Reconhecendo que a independência formal dos antigos países colonizados não foi seguida pelo fim da hegemonia etnocêntrica, Fanon afirma que “[...] a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais” (2008, p. 28). Submetida ao crivo crítico do cineasta, a classe burguesa europeia é instigada a encarar as violências operacionalizadas em função da manutenção dos seus privilégios. Cumpre salientar que o olhar crítico de Sembène não se volta apenas à burguesia europeia, como também à burguesia senegalesa. Pois, a imigração de Diouana foi motivada pela busca de melhores condições de vida, dado o contexto de ausência de políticas públicas efetivas no que tange à geração de trabalho e renda para inclusão social, especialmente às mulheres. Nessa perspectiva, Fanon, em *Condenados da terra*, afirma que a fraqueza costumaz, ao ponto

de ser considerada quase congênita, da consciência nacional dos países explorados não é consequência apenas “[...] da mutilação do homem colonizado pelo regime colonial. É também o resultado da preguiça da burguesia nacional, de sua indigência, da formação profundamente cosmopolita de seu espírito” (FANON, 1968, p. 124). Fanon destaca, assim, a debilidade da burguesia nacional quanto à compreensão das aspirações íntimas da totalidade do povo.

É sintomática, nesse sentido, a cena do dia em que Diouana sai de casa logo cedo para procurar emprego numa região nobre de Dacar e acaba por cruzar o caminho de três homens que conversavam entre si. Considerando o diálogo que realizavam e o figurino distinto que trajavam, constata-se que os personagens exerciam cargos políticos. Embora falassem sobre o futuro do povo negro, a presença de Diouana naquele momento passou completamente despercebida para eles, sinalizando, por extensão, o desinteresse da classe que assumiu o poder pelas dificuldades que as mulheres senegalesas em condição de vulnerabilidade social enfrentavam. Cansada após sua busca incessante sem sucesso, Diouana os olha silenciosamente enquanto eles seguem conversando indiferentes.

Luis Carlos Santos (2020) observa que o título do filme provoca uma inquietação em função da elipse que sucede a preposição *de*, posto a impossibilidade de especificar se o *de* indica que a personagem vem de um lugar específico ou se está fazendo referência a uma relação de posse. Este último indicaria a possibilidade de que a

personagem negra fosse tida como propriedade de alguém. Na língua francesa — assim como na tradução para o português como *A negra de...* — as reticências possibilitam as duas interpretações realizadas. Evoca-se, portanto, o período de colonização europeia nas Américas, cuja manutenção econômica era realizada através da migração forçada e da escravização de vários povos da África, sobretudo, da região central e ocidental do continente.

Na obra *Africa Shoots Back*, Melissa Thackway (2003) discute as pautas abordadas e os estilos de filmes produzidos no contexto pós-colonial da África Subsaariana, mais especificamente dos países que passaram pela condição de domínio ultramarino francês. A autora analisa, sobretudo, os meios pelos quais os cineastas forjaram novos códigos cinematográficos, de modo a utilizar as narrativas fílmicas, desde a independência nos anos 60, para desafiar a perspectiva hegemônica sobre o continente africano e, por conseguinte, expressar sentidos relativos à historicidade e à identidade cultural de seus povos.

Os cineastas da África francófona enfrentam questões sobre como representar um povo ao qual até então era negado o direito de se autorrepresentar e cuja imagem — e, por extensão, as identidades — têm sido sistematicamente deturpadas em narrativas Ocidentais. Conforme os cineastas africanos francófonos alcançaram espaços de interlocução e recuperaram o controle de suas próprias imagens e formas de arte, eles aproveitaram a oportunidade para fornecer representações alternativas de suas imagens deturpadas. O cinema tornou-se, então, um meio de constituir e de interrogar as

diversas e múltiplas identidades pelas quais as pessoas definem a si mesmas e as suas realidades (THACKWAY, 2003, p. 3, tradução nossa).

Neste contexto, é perceptível, portanto, que a linguagem cinematográfica é utilizada para uma produção artística politicamente comprometida com os anseios de liberdade dos povos que, embora fossem recém-independentes, ainda enfrentavam as heranças do colonialismo<sup>4</sup>.

### 3 Expressões da linguagem cinematográfica em *La Noir de...*

Como bem pontua Marcel Martin (1990), não há consenso de que o cinema seja uma linguagem. Não obstante, em meio a essa contenda, o mencionado crítico advoga que “tendo começado como espetáculo filmado, ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir o relato e de veicular ideias” (MARTIN, 1990, p. 16). Assim, em sua obra *A linguagem cinematográfica*, Martin (1990) comprova, através de análises dos inúmeros meios de expressão utilizados com uma eficácia e uma destreza análogas à linguagem verbal,

---

<sup>4</sup> Vale ressaltar que o colonialismo, conforme Aníbal Quijano (2014), refere-se a uma estrutura de dominação e exploração em que a autoridade política, os recursos de produção e de trabalho de uma determinada população estão sob controle de outra — com diferente identidade e cujas sedes centrais localizam-se em jurisdição territorial distinta.

que o cinema constitui, de fato, uma forma recente de linguagem. Embora à primeira vista seja possível pressupor uma relação direta e unívoca entre *significante* e *significado*, ou seja, entre a representação e a informação conceitual veiculada, uma característica que marca a expressão cinematográfica é a relação ambígua entre o real objetivo e a imagem fílmica produzida — fato que a aproxima da linguagem poética (MARTIN, 1990).

Quanto às características específicas da linguagem cinematográfica, que a distingue em muitos aspectos da verbal, Daíse de Oliveira Cardoso e Alfredo Werney Lima Torres (2014) afirmam que “no cinema, a palavra se converte em cortes, plano, montagem, trilha sonora, luz, cenário, décor, além de outros elementos da linguagem fílmica” (2014, s.p.). Os mencionados teóricos enfatizam o modo especial de instrumentalização da linguagem cinematográfica, visto que o cinema articula uma série de recursos que envolvem construções imagéticas e sonoras em sua maneira de narrar. Tais aspectos de expressão da linguagem cinematográfica constituem o campo de análises explorado por Martin (1990). A análise que segue não tem a pretensão de abarcá-los, tampouco de delimitar as possibilidades de interpretação que podem ser geradas. Empreende-se esforços para construir uma proposta de leitura que contribua com a ampliação das discussões sobre a visão criativa do cineasta Ousmane Sembène, especificamente, na realização do filme *La Noir de...*

Martin (1990) apresenta a montagem como o fundamento mais específico da linguagem cinematográfica,

visto que ela é imprescindível ao processo de elaboração fílmica. Numa definição sumária, o teórico afirma que “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 1990, p. 132). Em *La Noire de...* a montagem não é utilizada apenas para organizar os planos, mas para gerar sentidos que evocam um estado de tensão e embate entre os pares de oposições apresentados na narrativa. O recurso é explorado para traduzir os efeitos da tensão entre a protagonista e os seus padrões. Em outras palavras, o motivo principal da montagem realizada é sugerir efeitos que extrapolam aqueles simplesmente aduzidos das ações dos personagens postos em cena, promovendo a dinamização das relações de poder estabelecidas no jogo narrativo: brancos/negros, exploradores/explorada, Europa/África, entre outras possibilidades. Não obstante, ressalta-se que o contraditório, o desajuste e a ambiguidade são aspectos valorizados na operacionalização da montagem. Vale lembrar que Sembène exalta a ambiguidade desde escolha do título de sua película.

Não há uma coerência entre os elementos que constituem a atmosfera e o fluxo narrativo do filme, entretanto, a desorganização apresentada no modo de narrar o enredo aparece como um aspecto minunciosamente planejado. Enquanto exemplo pontual, podemos citar a dissonância a partir da justaposição de códigos heterogêneos, como a música extradiegética que é utilizada na cena em que Diouana organiza os seus pertences e, em

seguida, comete suicídio. Não vemos uma continuidade entre a sonoridade da música, o estado de ânimo da personagem e a sequência de imagens que aparecem na mencionada cena. O contraste entre os códigos distintos pode ser interpretado, então, como uma expressão da relação de desajustamento da personagem e o contexto no qual ela se encontrava. Através do tensionamento entre elementos disformes, Sembène revela as contradições profundas no meio social abordado.

A música é um recurso muito bem explorado por Sembène, sobretudo, para marcar contrapontos interessantes em diversas partes de *La Noire de...* As cenas iniciais do filme, mais especificamente, a cena na qual aparece Diouana sendo levada por seu patrão ao apartamento em que deveria trabalhar como babá, logo após desembarcar na França, é acompanhada por uma música instrumental, semelhante a uma bossa nova, que estabelece uma continuidade com a paisagem solar visível durante o caminho percorrido pelo carro. Entretanto, o clima de entusiasmo sugerido pela música e pela paisagem contrasta com o ânimo da interlocução estabelecida entre Diouana e seu patrão. Conforme indica Martin, “*a justaposição da imagem e do som em contraponto ou em contraste, a não-coincidência (realista ou não), e o som em off permitem a criação de todo tipo de metáfora e símbolos [...]*” (1990, p. 115-116, grifos do autor). Durante o curto momento em que o diálogo se desenrola, é possível interpretar que há uma barreira entre ambos, as frases são curtas e

Diouana se limita a repetir “*oui monsieur*” [sim senhor]. Além da perceptível barreira edificada na acentuação das diferenças de classe, gênero e raça, considera-se o fato de que Diouana não tem um bom domínio da língua francesa.

Na obra *Discurso sobre o colonialismo*, Aimé Césaire alerta que “entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas” (1978, p. 25). A perspectiva de Césaire (1978) é categórica quanto a ausência de qualquer traço de humanidade no âmbito da relação em foco, visto que o par colonizador/colonizado só atende à lógica da dominação/submissão. Por consequência, o colonizado é coisificado, reduzido a instrumento de produção (CÉSAIRE, 1978). Será exatamente esse o destino de Diouana a partir do momento em que ela chega ao apartamento dos seus patrões. Contratada como babá, a personagem será forçada a realizar todos os trabalhos domésticos e ficará confinada naquele espaço.

A mesma música que acompanha o trajeto de Diouana do porto de desembarque ao apartamento dos patrões é utilizada na cena seguinte ao suicídio da personagem. O corpo de Diouana aparece na banheira do apartamento onde ela corta a própria garganta. Por conseguinte, o foco da câmera é dirigido à navalha ensanguentada que cai de sua mão desfalecida. Há um

plano no qual aparece o corpo já falecido da personagem na banheira, seguido pela imagem de sua mala que foi arrumada antes daquele momento trágico. Após um corte brusco, entra um plano aberto expondo uma praia onde muitas pessoas brancas tomam sol tranquilamente. Uma mulher com roupa de banho se acomoda em sua toalha estendida na areia, crianças brincam na beira do mar e então o foco da câmera dirige-se ao jornal que está nas mãos de um homem e no qual aparece, entre informações sobre o verão francês, os seguintes dizeres: “*Une jeune négresse se tranche la gorge dans la salle de bains des ses patrons*” [uma jovem negra corta a própria garganta no banheiro dos patrões]. Os fatos narrados seguem sem que haja qualquer traço de comoção por parte da classe burguesa. Afinal, conforme as palavras de Fanon, “o racismo burguês ocidental com relação ao negro e ao árabe é uma relação de desprezo; é um racismo que minimiza” (1968, p. 135). A morte trágica de Diouana não afeta o clima tranquilo transmitido pelo jogo narrativo produzido pelas imagens da paisagem, pelas ações dos figurantes e pela música que acompanha as cenas. Parece, simplesmente, um dia de domingo na praia como outro qualquer.

Conforme Martin, desde muito cedo “a câmera deixou de ser apenas testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (1990, p. 32). Considero que o jogo de enquadramentos, planos, ângulos de filmagem e movimentos executados através do manuseio da câmera em *La*

*Noire de...* seguem o *leitmotiv* já apontado: a exploração da tensão entre pares opostos. Assim, vemos, por exemplo, a alternância entre planos abertos e fechados, como na mencionada cena do domingo de sol na praia — o plano aberto sobre a areia converte-se no foco dirigido à notícia do suicídio de Diouana no jornal. Ressalta-se, ainda, a escolha do plano conforme o espaço geográfico ocupado por Diouana, pois, enquanto a personagem está em Dacar, prevalecem as filmagens em planos abertos, valorizando sua integração com a paisagem da sua comunidade. Quando a ação do enredo acontece no apartamento em Antibes, em geral, a filmagem ganha menos abertura e prevalece o plano americano.

Nas cenas que ocorrem no apartamento do casal burguês há um contraste entre o enquadramento carregado de dinamicidade e o perceptível estado de insatisfação e abatimento psicológico de Diouana. Nesse contexto, a câmera percorre os detalhes das atividades domésticas realizadas pela personagem, como também a expressão de angústia em seu rosto diante da realidade de opressão vivenciada naqueles momentos. A exploração dos planos mais fechados durante as cenas ocorridas no apartamento sugere uma relação de asfixia entre Diouana e o espaço no qual ela encontra-se confinada. De modo análogo, as cenas nas quais o corpo da personagem é filmado de cima para baixo, enquanto ela desempenha atividades domésticas, acentuam sua condição de oprimida naquele espaço.

Outra forma de expressão da linguagem cinematográfica utilizada por Sembène para articular a tensão entre as relações de poder estabelecidas no enredo do filme é a narração em *voz-off*. Para Mary Ann Doane, “assim como a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço” (1983, p. 461). Em *La Noire de...* a *voz-off* assume a função de evidenciar a condição de opressão na qual Diouana se encontra. Há poucos diálogos sincrônicos, de forma, então, que a voz emanada de fora da ação do enredo denota o desejo da protagonista em fazer-se ouvir dentro de um espaço que não lhe oferece possibilidades de interlocução. Para Doane (1983), a voz é um elemento que contribui às possíveis definições do lugar, visto que

a voz-off aprofunda a diegese, dá-lhe uma dimensão que excede à da imagem, e assim apoia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra [...]. A voz-off é um som que está de início e prioritariamente a serviço da imagem. Legítima tanto o que a tela revela da diegese quanto o que ela esconde. (DOANE, 1983, p. 465)

Mesmo que o corpo de Diouana ocupe o espaço diegético na condição de prisioneira, especialmente nas cenas que se passam no apartamento, por meio da voz-off ela nos transmite sutilezas e nuances para além do que as imagens informam. Ou seja, embora o corpo da personagem esteja reduzido à condição de mão de

obra servil, os comentários subjetivos realizados em voz-off podem ser compreendidos como uma forma de resistência, denotando que a sua subjetividade não pode ser enclausurada.

Nota-se, no filme de Sembène ora analisado, a influência do neorealismo na execução da *mise-en-scène* e em aspectos relacionados a procedimentos estéticos — como o cenário e a iluminação. O cenário utilizado assume contornos bem verossímeis, apresentando uma relação muito próxima com a materialidade do mundo real. Conforme Martin

o cenário tem mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada com um cenário extremamente esquemático ou mesmo diante de uma simples cortina, ao passo que se confia menos numa ação cinematográfica fora de um quadro real e autêntico: o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação (MARTIN, 1990, p. 62).

Embora o cenário utilizado no filme seja realista, a sua importância na construção do enredo não fica restrita à garantia da autenticidade dos fatos narrados, mas assume sentidos simbólicos que notabilizam as tensões entre as forças antagônicas. Para situar um exemplo, vale mencionar a composição simbólica expressada por Sembène nas cenas em que o fenótipo pele negra da personagem Diouana contrasta com a cor branca das paredes do apartamento no qual ela é aprisionada. Vale destacar, ainda, que o espaço do suicídio de Diouana — o interior

do banheiro, incluindo a banheira na qual o seu corpo sem vida é enquadrado — é igualmente branco.

Quanto à iluminação, observa-se que, no geral, as cenas do filme são bem claras, de uma luminosidade que confere uma expressividade natural aos ambientes. Para Martin (1990), a iluminação é um recurso valioso na criação da expressividade e de uma atmosfera especial na imagem, embora, muitas vezes, sua importância não seja reconhecida. Decerto que a fotografia de *La Noire de...* explora o contraste entre os claros e os escuros, mesmo que não haja um jogo de luzes pesado e a utilização de sombras profundas. Mas a exploração da expressividade da luz, no filme em questão, vai muito além disso. Nesse sentido, é significativo observar que a narrativa não finaliza com o suicídio de Diouana. O desfecho da história é quando o patrão da protagonista retorna a Dacar para entregar os seus pertences a sua mãe, incluindo uma máscara talhada em madeira, e oferecer-lhe dinheiro. A mãe de Diouana, por sua vez, encara o homem com firmeza e vira-lhe as costas, recusando-se a receber o dinheiro que ele insistia em entregar. Nesse ínterim, a criança que havia vendido a máscara para Diouana recupera o objeto e passa a seguir o homem que se afasta após a firme negação da mãe diante da tentativa de suposta ação caridosa.

A cena da criança que retoma a posse de sua máscara — que até pouco tempo estava exposta na parede branca do apartamento do casal burguês — e a usa

no rosto, acompanhada por recursos expressivos que sugerem a força de sua comunidade, pode ser interpretada como uma reivindicação por uma liberdade real e efetiva. Diante do exposto, é perceptível que, na realização e no argumento do filme *La Noire de...*, Sembène demonstra uma visão criativa comprometida com o anticolonialismo. Conforme Mbembe,

o anticolonialismo visava a criação de uma nova forma de realidade — a libertação face ao que o colonialismo possuía de mais intolerável e insuportável, a sua força morta; posteriormente, a constituição de um sujeito que, na origem, remeteria antes de mais para si mesmo; e, ao remeter-se antes de mais para si mesmo, para a sua pura possibilidade, e para o seu livre aparecimento, concatenava-se inevitavelmente ao mundo, a outrem, a um Alhures. (MBEMBE, 2014, p. 193)

No momento da cena em questão, o jogo de luz e sombra adquire uma expressividade excepcional. A câmera acompanha os passos da criança que continua a seguir o europeu, as sombras dos trabalhadores que passam pelo caminho parecem acompanhar o menino. Para completar a atmosfera singular, há uma música extradiegética que apresenta um coro de vozes. O homem europeu apressa o seu passo, demonstrando pavor da criança que o segue. A expressividade adquirida em função do conjunto de códigos utilizados — luz, imagem e som — sugere a compreensão de que aquele menino com a máscara no rosto carrega consigo a força e a potência daquela coletividade diante do

imperativo de criar, sob seus próprios termos, uma nova forma de realidade.

#### 4 À guisa de conclusão

Por meio da tragédia de Diouana, Sembène promove um olhar crítico acerca dos problemas enfrentados pela sociedade senegalesa em consequência do colonialismo — enquanto processo que se baseia na ideia de raça para sustentar a hegemonia etnocêntrica. No que tange à relação entre a ideia de raça e a hegemonia eurocaucasiana, Lélia Gonzalez (2018) pontua que o colonialismo europeu ganhou contornos no decorrer da segunda metade do século XIX, ao passo que o racismo se constituía como (pseudo)ciência. Legitimando a superioridade eurocristã (branca e patriarcal), o racismo estruturou o “[...] o modelo ariano de explicação que viria a ser não só o referencial das classificações triádicas do evolucionismo positivista das nascentes ciências do homem como ainda hoje direciona o olhar da produção acadêmica ocidental” (GONZALEZ, 2018, p. 334). Assim, ao lado da epistemização do racismo, temos a invalidação e desqualificação do conhecimento dos povos racializados, em outros termos, o epistemicídio (CARNEIRO, 2023). Para Aníbal Quijano (2014), as nossas relações intersubjetivas estão marcadas pelas experiências do colonialismo, correspondendo às demandas do capitalismo e, conjuntamente, proporcionando a configuração

do horizonte da modernidade. Considerando os argumentos expostos, percebe-se que a hegemonia etnocêntrica se consolida não apenas a partir da obtenção de lucros; mas, ainda, através da assunção de uma autoimagem que valide a ocupação territorial antes, durante e após a colonização.

Diante das análises de alguns dos meios de expressão da linguagem cinematográfica utilizados por Sembène, é possível compreender que a visão criativa do cineasta comporta uma sensibilidade cultural, histórica e estética anticolonialista. O filme *La Noire de...* é parte de um movimento dos cinemas africanos que se apropriam das técnicas e da linguagem cinematográfica para “descolonizar a própria história e as imagens sobre ela” (OLIVEIRA, 2016, p. 27). Estabelecendo uma relação de sinonímia entre Senegal e o continente africano — enquanto contexto imensuravelmente diverso e amplo — podemos dizer que Sembène produz uma narrativa fílmica da África, realizada pela África e orientada à África. Ademais, se o suicídio de Diouana pode ser compreendido como um sintoma de uma realidade caracterizada pela exploração, pela crueza, pela omissão e pelo sofrimento humano, o desfecho realizado em torno do menino com a máscara nos apresenta o potencial daquela comunidade para transcender as asfixiantes heranças coloniais. O menino com a máscara representa uma sublevação ao repetido *telos* das políticas de morte. Entre a violência e a vontade de vida, ergue-se o

impulso coletivo rumo ao projeto de uma comunidade descolonizada, ao devir de um nacionalismo africano alcançado em abertura equitativa entre todos os povos e todas as nações.

## REFERÊNCIAS

BAMBA, Mahomed. Imagens e discursos dos filmes africanos sobre as experiências migratórias e o “desejo de alteridade”. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*. São Carlos, 15 ago. 2011. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/imagens-e-discursos-dos-filmes-africanos-sobre-as-experiencias-migratorias-e-o-desejo-de-alteridade/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

BRANCO, Sérgio Dias. “A Cultura é Política”: o cinema de Ousmane Sembène na África Pós-Colonial. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (Orgs.). *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Rio de Janeiro: LCV, 2020. v. 2, p. 145-155.

CARDOSO, Daíse de Oliveira; TORRES, Alfredo Werney Lima. Um engenho de memórias: o processo de tradução de *Menino de engenho* para o cinema. *RUA: Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, 19 jun. 2014. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/um-engenho-de-memorias-o-processo-de-traducao-de-menino-de-engenho-para-o-cinema/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457-475.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GALEANO, Eduardo. *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI, 2000.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia (org.). *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018. p. 321-334.

LA NOIRE de... Direção: Ousmane Sembène. Produção: André Zwoboda. Nova York: New Yorker Video, 1966. 1 DVD (65 min).

MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Mulemba, 2014.

OLIVEIRA, Maíra Zenun de. Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1-32, 2016.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y Horizontes: de la dependencia histórica-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Bueno Aires: Clacso, 2014.

SANTOS, Luis Carlos. La Noire de: a noção de liberdade a partir da Filosofia africana e o cinema africano. *ArteFilosofia*, v. 15, n. 28, p. 129-150, 2020.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória d'África: temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. de Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.

THACKWAY, Melissa. Introduction. In: THACKWAY, Melissa (org.). *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Indiana: Indiana University Press, 2003. p. 01-15.

THIAW, Ibrahima. História, cultura material e construções identitárias na Senegâmbia. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 45, p. 9-24, 2012.