

## IMAGENS E REPRESENTAÇÕES NO DISCURSO DE DESCOLONIZAÇÃO DO FILME *LA NOIRE DE...*

Adriana do Carmo Figueiredo (UFMG - UBA)<sup>1</sup>

Fábio Ávila Arcanjo (UFMG)<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir as relações identitárias estabelecidas pelo movimento de descolonização e pelo ulterior choque originário do encontro, quase sempre frágil, entre duas culturas, em meio aos seus valores, anseios e realidades distintas. Para examinar essas questões, a produção senegalesa *La Noire de...*, dirigida por Ousmane Sembène e lançada nos cinemas em 1966 (apenas seis anos após a independência do Senegal), foi escolhida como *corpus*. O filme em questão apresenta a trajetória de Diouana, uma jovem senegalesa que sai de Dakar em direção à Riviera Francesa na busca por melhores condições de vida. O aparato teórico-metodológico mobilizado para o desenvolvimento das análises tem como ponto de partida a escolha de fragmentos significativos, recortados do filme de Ousmane Sembène. Esse gesto de leitura tem como objetivo olhar para a materialidade discursiva, elencando como fundamentação teórica de base os postulados desenvolvidos por Charaudeau (2009, 2015), que lida com os processos de construção identitária a partir do equacionamento da diferença entre grupos, culminando nos movimentos de rejeição e atração. Ademais, para lidar com a questão da desigualdade originária do processo de inscrição do fenômeno da *descolonização*, as contribuições de Fanon (1961), em sua obra *Os condenados da terra*, se tornam basilares. Como resultado, observamos que há indícios de uma possível superação discursiva do sujeito colonizado que, embora marcado pelo movimento de rejeição materializado pela inadequação e pelo alheamento, grita pelo reconhecimento de sua dignidade. Esse sujeito escancara em suas narrativas as marcas de estigmas e preconceitos exacerbados pela fricção com o colonizador, responsável direto pelas condições desiguais que vigoram em países como o Senegal.

**Palavras-chave:** Descolonização. Representação. Identidade. Rejeição.

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Linguísticos e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Advogada constitucionalista. Atua no grupo de pesquisa *Ficción y Derecho* da Facultad de Derecho da Universidad de Buenos Aires (UBA).

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador de pós-doutorado na mesma instituição. Atua nos grupos de pesquisa *Retórica e argumentação* (UFMG) e *Mídia e memória* (PUC-MG).

## INTRODUÇÃO

A proposta desta pesquisa traz como *corpus* de análise o filme *La noire de...*, uma produção senegalesa de 1966, dirigida por Ousmane Sembène, que narra a história de Diouana, uma jovem do Senegal que se muda para a França com o objetivo de trabalhar na residência de uma família francesa. A nossa análise parte de uma perspectiva paratextual, pois a nomeação da produção fílmica traz um sintagma nominal que se apresenta incompleto.

Essa incompletude nos leva a pensar na presença de um complemento nominal que implicaria a ideia de origem. Assim, a pergunta que fazemos sobre a origem da protagonista é o ponto suscitador da nossa problematização, uma vez que nos deparamos com a questão das identidades pós-coloniais. A partir dessa pergunta, o nosso objetivo é analisar o jogo de imagens e representações que se manifesta como confronto entre a personagem e o país que a recebeu.

O nosso referencial teórico traz a noção de "*mise en scène sociale*", conforme Charaudeau (2009, 2015), elemento semiolinguístico fundamental para a análise que faremos sobre as supostas desconstruções da subalternidade que se deixam entrever nos processos de descolonização, conforme Fanon (1961). Como resultado da nossa análise, pretendemos discutir as formas de representação que se extraem dos deslocamentos da personagem Diouana, as imagens captadas pelo olhar do cineasta senegalês e as percepções que esse sujeito feminino faz da diferença, atraindo consigo uma possível superação dos movimentos de atração e rejeição que surgem dos processos migratórios. Por fim, buscaremos identificar, na materialidade do texto fílmico, marcas discursivas que evidenciam a presença desses movimentos.

## A IDEALIZAÇÃO DA PROJEÇÃO X A CONCRETUDE DA REALIDADE

Primeiramente, é interessante destacar a emergência daquilo que Gerard Genette (2009) identifica como *paratexto verbal*, definido como o conjunto de textos que acompanha e ampara o fio do discurso, estando localizado em uma camada externa, mas, naturalmente, amalgamada com a materialidade fílmica. O pesquisador francês compõe tal categoria com elementos, tais como: prólogos, prefácios, capas (com as fontes dos textos e os elementos gráficos) e, claro, os títulos. Em nosso estudo, queremos chamar a atenção para este último, pois ele confere, na obra a ser analisada pelo presente artigo, um inicial estranhamento e um posterior ordenamento para o que será apresentado ao longo dos 55 minutos de metragem.

A expressão *la noire de...* suscita dois efeitos de sentido: em primeiro lugar, temos uma ideia de incompletude, já que não é identificada, no título, a origem da personagem. Há uma vagueza proposital, que pode impulsionar a seguinte pergunta: qual seria a origem da protagonista? Partindo do princípio de que a ideia de nação contribui para a formação identitária de vínculo a um território, é possível atestar que a ausência dessa informação implica uma fragmentação. Estamos diante de um devir que não se concretiza, e cujo ponto de chegada é marcado pela impossibilidade. As circunstâncias vivenciadas pela protagonista impulsionam esse alheamento, fazendo com que ela perca o ponto de origem e não se enquadre em um poroso ponto de chegada, em virtude de um presente sedimentado em traumas e angústias.

Outro efeito a ser destacado no título se refere ao caráter de partilha. A despeito de termos um substantivo precedido por um artigo definido, podemos pensar na existência de uma metonímia, no sentido de que "a negra" simboliza as marcas dos sofrimentos originários de vidas impactadas pela desigualdade social. Para a compreensão dessa simbologia, é fundamental estabelecer uma radiografia de contrastes sociais e imagéticos captados pelas lentes de Ousmane Sembène, entre a

cidade de Dakar e a Riviera Francesa, que sinalizam essas marcas. Além disso, é importante analisar que determinadas tentativas de sair da condição de precariedade acabam sendo malogradas. É sobre isso que iremos discorrer ao longo das próximas páginas.

*La noire de..* se inicia com o som de um navio indicando uma chegada, sinalizando um novo horizonte no qual se apresenta um sujeito feminino em fluxo migratório. É possível pensar nesse sujeito, embora não estejamos diante de um documentário, como a materialização daquilo que Bill Nichols (2014) nomeia de *ator social*. Tal terminologia já suscita uma discussão pertinente por estar atrelada ao campo da sociologia, e o cinema, podemos atestar, contribui na compreensão de uma determinada realidade, sob o viés sociológico. Siegfried Kracauer, em uma asserção basilar, assevera que “[...] os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico” (KRACAUER, 1988, p. 17). Diante disso, o cinema poderia ser pensado como uma caixa de ressonância de valores, anseios, crenças e imaginários que circulam em determinadas sociedades.

Voltemos ao prólogo do filme a ser analisado em nosso empreendimento. Há, nesse processo de chegada, uma espécie de saldo entre a projeção (expectativas, anseios e angústias) e o mundo fenomênico, que irá se apresentar a partir da concretude da realidade, estando, destarte, alocado na ordem das vivências. Como entender esse reflexo da mentalidade de uma nação, no caso, o Senegal, na *mise-en-scène* empreendida por Ousmane Sembène? De que forma a realidade social é representada em *La noire de...?*

Começamos retomando a apresentação da protagonista da obra, Diouana, uma jovem senegalesa, que, na busca por melhores condições de vida, parte para a França, para trabalhar como babá, na residência de um casal de franceses. Importa discutir a dinâmica existente entre aquilo que é da ordem da expectativa, mobilizada por intermédio de um jogo imagético (como o outro é visto? Qual a imagem prévia do país que “acolherá” Diouana?), e a concretude da realidade (o que ela encontrou? Como ela foi recebida?).

Em uma determinada passagem do filme, a jovem senegalesa, cujo contato com o casal de franceses e seus filhos se iniciou ainda em Dakar, expressa um grande contentamento em ir para o país europeu. Isso se dá em virtude da glamourização – imagem prévia – e da possibilidade de ascender socialmente – sair da precariedade socioeconômica de seu país. Condição essa, podemos ponderar, causada, em parte, pelo país que a irá receber. Não demorou muito para Diouana perceber a distância entre a projeção e a realidade.

Patrick Charaudeau (2015) chama a atenção para o mecanismo de construção identitária, cuja tomada de consciência está condicionada à percepção da existência de diferenças e, conseqüentemente, no estabelecimento de relações entre sujeitos. Segundo o pesquisador francês, “[...] não há tomada de consciência da própria existência sem percepção da existência de um outro que seja diferente. A percepção da existência do outro constitui, antes de mais nada, a prova da própria identidade (CHARAUDEAU, 2015, p. 18).

Tendo isso em mente, é importante destacar dois movimentos (Charaudeau, 2015) instaurados em uma dinâmica interacional existente entre indivíduos distintos (em termos de valores, crenças, etnias e imaginários): *movimento de atração* e *movimento de rejeição*. O primeiro está calcado no estabelecimento de uma partilha, isto é, no acolhimento que visaria a dirimir essa diferença. O segundo enxerga o outro como uma ameaça, impulsionando o isolamento e o ensimesmamento, “[...] como se não fosse suportável aceitar que outros valores, outras normas, outros hábitos – senão os próprios – fossem melhores ou que simplesmente existissem” (CHARAUDEAU, 2015, p. 19).

Charaudeau (2015) observa a existência de quatro efeitos sobre a construção identitária do grupo: *a inclinação do grupo para si mesmo; a abertura do grupo para os outros; a dominação de um grupo pelo outro; e a mescla do grupo*. Como se dá a inscrição do postulado teórico de Patrick Charaudeau no filme de Ousmane Sembène?

A *diferença* acaba sendo um elemento-chave para o entendimento das relações humanas. O olhar para si passa necessariamente pela capacidade de olhar para o outro. A identidade africana, em *La noire de...*, é construída em fricção com a identidade europeia e, com isso, a ode ao colonizador implica, conseqüentemente, o esvaziamento de si, que, muitas vezes, pode emergir na subserviência. No outro vértice, o que se tem é o olhar de superioridade, uma falsa compaixão, cujo mote é a valorização de si e a necessidade de ser reconhecido. É daí que surge o estranhamento da mulher francesa, quando Diouana, mediante uma tomada de consciência, se revolta e passa a se recusar a desenvolver as atividades trabalhistas que lhe foram designadas, sem remuneração.

Há, no filme de Ousmane Sembène, um marcado distanciamento. Estamos diante de um movimento de exclusão e de uma dominação de um grupo pelo outro. Não há, aqui, a independência e o convívio, mas, sim, a exploração e o utilitarismo. A seguinte passagem evidencia essa impressão: “Aqui, sou uma prisioneira. Aqui, não conheço ninguém. É por isso que sou uma escrava” (SEMBÈNE, 1966). Aos olhos do outro, Diouana não era uma pessoa livre. Ela era uma escrava, alguém que deveria ser grato pelas “benesses” oferecidas pelos patrões. Estamos diante de um jogo de imagens, mobilizado na *mise-en-scène sociale* (Charaudeau, 2009), cujo saldo é o sofrimento, a angústia e o desfecho trágico provocado pelo suicídio.

## AS MÁSCARAS E SUAS REPRESENTAÇÕES

No filme *La noire de...*, percebemos a fluidez da proposta cinematográfica ao abrir portas para a discussão sobre identidade, imagem e representação no período pós-colonial. Nesse sentido, Melissa Thackway (2003, p. 3) comenta sobre o papel dos cineastas da África francófona ao abordar questões reveladoras de múltiplas identidades, por meio da representação visual que toma corpo ao ser capturada por “representações alternativas de *eus* desfigurados”. Thackway esclarece ainda que a produção de filmes africanos francófonos brota de um denso período de descolonização que marcou, sobretudo, os anos de 1960. Nesse contexto, temas de identidade cultural se tornam recorrentes nas produções cinematográficas. Assim, o filme senegalês *La noire de...* parece ser uma produção artística que possibilita a compreensão das representações das personagens em contextos pós-coloniais, especialmente, a figura de Diouana, em situação de fluxo migratório, quando se desloca para a Riviera Francesa com o objetivo de trabalhar na residência de uma família francesa.

A respeito das representações, Charaudeau (2015) esclarece que a construção dos imaginários socio-discursivos sinaliza um possível lugar de estruturação das múltiplas representações sociais. Estas, por sua vez, podem ser compreendidas como “socio-discursivas”, uma vez que se trata de representações construídas pelo dizer e, por isso, são perceptíveis e identificáveis *nos e pelos* discursos que circulam entre os grupos sociais.

Dessa forma, as representações resultam de diferentes tipos de saberes que muitas vezes encontram-se “mesclados”. Entre eles, destacamos os saberes de crença e de experiência. Algumas representações são de ordem cultural e, por isso, são construídas na esfera das experiências humanas e das narrativas sociais. Há também aquelas representações que são delineadas pelos contextos da vida em comunidade e, algumas vezes, elas explicitam sonhos ou crenças dentro de um universo de expectativas sobre o outro, ou sobre aquilo que é diferente.

Para que possamos melhor compreender o contexto de algumas das representações evocadas na produção de *La noire de...*, enfatizamos a cena introdutória, em que aparece um navio transitando pelos mares. A passagem do navio parece marcar uma importante percepção do olhar do cineasta que indica, no plano introdutório, a possível mudança de territórios e espaços pelos quais a trama se desenvolverá. Em continuação, vemos a personagem Diouana, com sua mala de viagem, em processo de deslocamento espaço-territorial. Ao sair do navio, a personagem propõe a seguinte indagação: “Alguém veio me esperar?”.

Assim, ela chega à França, já com uma expectativa de acolhimento naquele território novo para onde se desloca. Na cena introdutória, aparece a figura do “patrão” que, ao lhe buscar no porto, indaga: “Chegou bem? Vamos!”. Há um silêncio inicial após essa pergunta e, então, ele insiste: “Você fez boa viagem?”. Ela responde: “Sim, senhor”. Numa tentativa de diálogo com a recém-chegada, o homem diz: “A França é boa”. E Diouana responde: “Sim, senhor”.

O enredo segue com imagens de um novo deslocamento, desta vez, em direção ao endereço específico para onde irá a personagem com o propósito de se estabelecer naquele país na condição de babá: *Chemin de l’ermitage*. É interessante observar que o eremita (*l’ermitage*) indica um indivíduo que se desloca do convívio social para viver isoladamente, o que sugere certa expectativa cênica em relação à vida de Diouana naquele território novo. Além disso, é válido lembrar que, ao longo da trama, Diouana sofre também um deslocamento de sua função inicial, pois sua “patroa” passa a lhe atribuir a tarefa de *bonne à tout faire*, sem receber salário, o que marca a quebra de expectativa da personagem que se desloca do Senegal em busca de melhores condições de vida no território francês.

Nesse percurso, a expressão de Diouana revela certo encantamento ao ouvir do seu empregador o seguinte enunciado: “Enfim, chegamos!”. Ela olha para cima e esboça uma expressão de admiração ao ver o prédio e o apartamento onde vai trabalhar. Ao entrar na sala da sua nova moradia, a mulher francesa lhe diz: “Bom dia, Diouana!”. Após a saudação inicial, outro momento de observação emerge da protagonista. Trata-se do seu olhar que se desloca para a decoração da sala da residência francesa, em que se destaca a exposição de uma máscara africana como objeto de decoração em uma parede branca. Diouana havia presenteado essa máscara à mulher francesa, em retribuição por ter conseguido “emprego na casa dos brancos”. A expressão inicial de Diouana, ao ver a máscara, parece estampar sua interrogação silente sobre a imagem pendurada na parede da casa europeia.

**Figura 1** – Diouana observa a máscara como ornamento na parede branca



Fonte: SEMBÈNE, 1966

Após esse momento inicial do enredo, o filme emprega um retorno temporal da narrativa cênica, como estratégia de rememoração dos fatos, para resgatar o instante exato em que Diouana fez a entrega do presente, quando eles ainda moravam em Dakar. Assim, ao receber a máscara, a mulher

francesa diz ao seu marido: “é um presente da criada”. E ele, ao examinar detalhadamente o objeto, diz: “parece autêntica”. Nesse momento, é possível perceber que naquela residência havia outras máscaras, além de esculturas e quadros africanos espalhados pela sala.

Sabemos que as máscaras africanas constituem aspectos culturais e identitários de extrema importância para os imaginários socio-discursivos dos múltiplos povos da África. Esses objetos integram não apenas a riqueza do continente africano, mas simbolizam a representação de seus rituais e suas crenças. Embora sejam vistos como objetos artísticos, as máscaras africanas certamente não são meros adereços para as populações que as utilizam. Elas integram uma composição de símbolos ritualísticos que, por meio de suas representações, enunciam o poder sobrenatural de aproximar as pessoas do mundo espiritual. Dessa forma, essas peças são produzidas como instrumentos essenciais em diferentes situações ritualísticas. Entre elas, destacamos os rituais de iniciação, nascimento, funeral, casamento, cura e outras celebrações importantes. Conforme esclarece Laura Aidar, arte-educadora e artista visual (acesso em: 03 out. 2021), “são muitos os tipos, significados, usos e materiais que compõem essas peças, sendo que um mesmo povo pode ter várias máscaras diferentes”.

Antes de prosseguirmos com a análise das máscaras, é importante comentar que o uso das cores branca e preta no filme, apesar da obviedade dicotômica, é algo interessante para pensarmos esse complexo de deslocamentos na esfera do discurso. Além da máscara africana posta como adereço em uma parede branca, notamos detalhes no cenário da casa francesa que convocam a nossa atenção. Entre eles, destacamos: 1) a porta pintada com tinta branca e uma listra escura no centro; 2) o vestido branco de Diouana, estampado com *pois* na cor preta; 3) o vestido escuro da “patroa” de pele branca. Esse contraponto de cores parece sinalizar uma tensão entre o colonizador e o colonizado como proposta a ser debatida nessa produção cinematográfica. Lembramos que o vestido de Diouana foi um “presente” da mulher francesa que lhe dava os seus vestidos e sapatos velhos, quando eles ainda moravam em Dakar. Esses contrapontos imagéticos nos parecem indicar a evidente oposição entre mundos alicerçada em um movimento de exclusão recíproca.

Em *Os condenados da terra*, Franz Fanon (1961) afirma que

[...] a zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. [...] [Elas] obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível (FANON, 1961, p. 34).

Nas cenas entrecortadas por nós, podemos observar essa impossibilidade de conciliação pelo jogo de imagens reveladoras do contraponto discursivo do filme. A máscara africana pendurada na parede branca da casa francesa parece denunciar o ato colonizador que certamente implica interesses de dominação, dentro de uma lógica dominadora que inclusive questiona a autenticidade cultural. Ao estranhar a presença de símbolos africanos usados como adereços na França, Diouana parece sinalizar um gesto importante para o necessário processo de descolonização que se propõe a discutir na narrativa fílmica, ou a questionar a ordem das coisas no “mundo da vida”, como sugere a perspectiva sociológica de Habermas. Nesse sentido, é importante recordar que, de acordo com Habermas (1999 [1981]), podemos definir o mundo da vida como se fosse um depositário de sentido que se instaura numa teia de significações. Trata-se de sentidos compartilhados ao longo da história e que permanecem acomodados de maneira não refletida. O mundo da vida permite que orientemos a nossa ação para um agir comunicativo e, além disso, nos convoca a refletir sobre temas que envolvem processos de descolonização.

De acordo com Fanon,

[...] a descolonização é sempre um fenómeno violento. Em qualquer nível que se estude: encontros entre indivíduos, composição humana dos *cocktail parties*, da polícia, dos conselhos de administração, dos bancos nacionais ou privados, a descolonização é simplesmente a substituição de uma «espécie» de homens por outra «espécie» de homens. Sem transição, há uma substituição total, completa, absoluta (FANON, 1961, p. 30, aspas do original).

Sem dúvida, o incômodo de Diouana ao ver a máscara africana na parede branca da residência francesa, indica um gesto inaugural e simbólico de reivindicação do sujeito colonizado pelo respeito aos seus costumes e às suas tradições. Além disso, a máscara funciona como um espelho referencial identitário, em que Diouana, ao contemplar esse reflexo de sua cultura, desloca o seu olhar para o interior de sua própria existência, promovendo uma autorreflexão da sua experiência na condição de “criada na casa dos brancos”. Ao contemplar a máscara africana, a senegalesa indaga: “o que devem estar pensando de mim em Dakar? ‘Diouana é feliz na França. Vive bem’. A França aqui é a cozinha, a copa, o banheiro e o quarto de dormir [...]. A França é esse buraco negro” (SEMBÈNE, 1966).

Dessa forma, Diouana percebe que ela vive na França como uma escrava, pois além de não receber salário pelos serviços domésticos, ela não tem nenhum dia de descanso. Ao se dar conta da situação precária em que vive, ela então toma uma atitude. Nesse momento, ela retorna à sala da residência francesa, resgata a máscara, retirando-a da parede branca, e diz:

Esta máscara é minha. A patroa me enganou. Ela que cuide de seu filho. Não quer me dar o que comer, então cuide sozinha do seu filho. [...] Não comi, não trabalho. Não sou brinquedo (objeto) da patroa. [...] Por que eu quis vir à França? [...] Essa máscara é minha. A comprei por 50 francos. Nunca mais a patroa mandará em mim. Nunca mais me mandará: “Diouana, faça café”. Nunca mais: “Diouana, prepare o arroz”. Nunca mais: “Diouana, tire seus sapatos”. Nunca mais: “Diouana, lave as camisas do senhor”. Nunca mais: “Diouana, você é uma preguiçosa”. Nunca mais serei uma escrava (SEMBÈNE, 1966, aspas do original).

**Figura 2** – Diouana retira a máscara da parede



Fonte: SEMBÈNE, 1966

A retirada da máscara pelas mãos de Diouana sugere a representação discursiva do próprio movimento de descolonização, em que o sujeito colonizado toma consciência do seu papel naquela sociedade organizada pelo poder hegemônico e, a partir dessa tomada de consciência, esse sujeito reivindica a sua dignidade como pessoa humana. Essa reivindicação produz também um movimento de busca pela justiça social, em que a relação trabalhista é colocada em xeque e questionada no interior da cultura “dos brancos”.

Nesse sentido, Fanon (1961) enfatiza que, diante do trabalho forçado, não há possibilidade de negociação do contrato e a opressão se torna latente. Além disso, “[...] a violência colonial não se propõe apenas a manter, em atitude respeitosa, os homens submetidos, trata também de os desumanizar” (FANON, 1961, p. 12). Essa desumanização escancara a violência direcionada ao colonizado. O grito de Diouana – “Nunca mais serei uma escrava” – indica que, nos processos de descolonização, “[...] a massa colonizada escarnece desses mesmos valores, insulta-os, vomita-os com todas as suas forças” (FANON, 1961, p. 39).

O desfecho do filme *La noire de...* parece sinalizar também que, nesses processos, “vomitar” a opressão é algo doloroso e também violento. O suicídio de Diouana, na banheira branca da casa da família francesa, pode ser analisado como uma representação discursiva desse grito silente do oprimido que ecoa pela justiça social. Trata-se de um eco que, no contexto do filme, foi também registrado pela imprensa da época que trouxe a seguinte manchete: “Jovem negra corta a própria garganta no banheiro dos patrões” (SEMBÈNE, 1966, aspas do original).

O corte da garganta talvez possa ser lido nesse contexto como o próprio grito, pelas lutas emancipatórias, que foi ceifado pela violência dos poderes hegemônicos estabelecidos. Trata-se de um gesto trágico que escancara também o necessário reconhecimento de que todos os seres humanos possuem a sua dignidade como valor inerente à pessoa humana. Na cena final, a família de Diouana se recusa a receber o dinheiro do “patrão branco”, o que também indica uma fundamental reflexão sobre os processos de descolonização, em que se destaca a ideia da consciência do valor da dignidade de um povo que não esquece as evidências dos sistemas de opressão.

Assim, a família senegalesa dá as costas ao “patrão branco” e rejeita o dinheiro francês como pagamento pelos “serviços” de Diouana, um ato discursivo que nos convoca a outra importante reflexão: quanto vale a vida humana? Sem dúvida, essa indagação suscita uma resposta filosófica, com base em um juízo moral universal, de que o valor da vida humana transcende a experiência de mercadoria, pela qual não há possibilidade de coisificação.

Por fim, é válido registrar que a máscara resgatada por Diouana retorna à sua origem, em Dakar. O seu irmão a coloca na face e, ao fazê-lo, a encenação fílmica produz um ritmo diferente com esse retorno, pois a criança resolve perseguir o “patrão” com essa imagem identitária em seu rosto. Nesse sentido, acreditamos que talvez esteja aí também o olhar do cineasta Ousmane Sembène que, como se estivesse com uma flecha direcionada ao futuro, parece indicar os próprios rumos das lutas pela independência que viriam, ou que virão pelas futuras gerações.

**Figura 3** – irmão de Diouana coloca a máscara



Fonte: SEMBÈNE, 1966



**Figura 4** – irmão de Diouana persegue o “patrão”



Fonte: SEMBÈNE, 1966

## CONCLUSÃO

Ao término desta jornada, tivemos a oportunidade de acompanhar vários deslocamentos em diferentes representações discursivas. O saldo existente entre o ponto de partida e o trágico ponto de chegada é registrado pelas lentes de Ousmane Sembène. Estamos diante de um simbólico entre-lugar, no qual a personagem principal, na tentativa de melhorar suas condições de vida, encontra o esvaziamento de si e, ao mesmo tempo, a consciência da dignidade de sua plenitude humana. O choque entre a identidade africana e a identidade europeia produz um movimento fundamental para a reflexão sobre os processos de descolonização. O cineasta senegalês faz questão de ressaltar a inscrição da estigmatização, do preconceito e de um assistencialismo sedimentado na falsa compaixão. Diante disso, parece haver a instauração de uma dívida, cujo pagamento é a submissão e a obrigatoriedade de atender às demandas impostas pela força dominante (e lembremo-nos que o Senegal foi durante muito tempo uma colônia francesa).

A questão final que nos interpela é: existe espaço para resistência na produção cinematográfica analisada? *La noire de...* pode ser pensado como um filme pessimista. O desenlace está longe de trazer algum tipo de felicidade ou alívio. A opressão, a intolerância e a exploração são sintomas das relações hegemônicas, construídas a partir da disparidade entre nações, já que a relação entre dominadores e dominados está, de certa forma, distante da harmonia e da abertura ao outro. Aqui, não há espaço para leveza!

Entretanto, o retorno da máscara africana ao seu local de origem e a forma como a família de Diouana reage diante do “patrão branco” nos parecem indícios relevantes para que analisemos a mensagem final dessa narrativa fílmica como ato de protesto, ou como forma de manifestação da indignação, o que sinaliza, na discursivização das imagens, uma possível resistência.

Lembramos que *La noire de...* foi lançado no ano de 1966. Analisando as condições de produção, constata-se o curto distanciamento temporal em relação à independência do Senegal, que se deu em 4 de abril de 1960. Isso posto, e tendo como parâmetro a experiência de assistir ao filme de Ousmane Sembène, é válido nos perguntarmos também se realmente nos tornamos independentes, enquanto povo e nação, ainda que tenhamos supostamente superado as lutas históricas pela independência.

## REFERÊNCIAS

- AIDAR, Laura. Máscaras africanas: importância e significados. *Toda Matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mascaras-africanas/>. Acesso em: 03 out. 2021.
- CHARAUDEAU, Patrick. "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière". In: CHARAUDEAU Patrick (dir.), **Identités sociales et discursives du sujet parlant**, Paris: L'Harmattan, 2009. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite,217.html>. Acesso em 04 out. 2021.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, Gláucia Proença; Limberti, Rita Pacheco; **Discurso e (des) igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 13-30.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora ULISSEIA limitada, 1961.
- GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.
- HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la Acción Comunicativa, I** – racionalidad de la acción y racionalización social. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A., 1999.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2014.
- SEMBÈNE, Ousmane. **La noire de...** (1966). Senegal, cor, 55 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs>. Acesso em 03 out. 2021.
- THACKWAY, Melissa. Africa Shoots Back. **Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film**. Indiana: Indiana University Press, 2003.