UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

GLAUCIA REGINA FERNANDES DE OLIVEIRA

***La noire de...* em novela e filme: uma visão da identidade cultural
senegalesa**

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2015

GLAUCIA REGINA FERNANDES DE OLIVEIRA

***La noire de...* em novela e filme: uma visão da identidade cultural
senegalesa**

Dissertação apresentada à comissão
de Pós-Graduação da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em
Estudos Comparados de Literaturas
de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiana
Buitor Carelli

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2015

Nome: Glaucia Regina Fernandes de Oliveira

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.

Antonio Candido

La liberté, c'est pouvoir aussi s'arracher de tout ce qu'on connaît pour oser l'expérience de la découverte

Fatou Diome

Aos meus pais pelas palavras de incentivo e amor.

Agradecimentos

Aos parceiros dos tempos de graduação Priscila Domingues, Daniel Damaceno, Elias Vidal pela contribuição durante a execução desse trabalho;

Às amigas Ionara Satin, Roberta Donega e Kemelyn Pires pelo apoio, companheirismo e palavras de incentivo;

Aos professores e colegas da Pós-graduação que contribuíram com discussões importantes para esse trabalho. Em especial aos professores Rubens Pereira dos Santos da UNESP/Assis e Tumba Shango Lokolo da Université Sorbonne Nouvelle;

Ao CNPQ;

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Rosely e Júlio;

À professora Fabiana Buitor Carelli pelo estímulo e parceira.

À Deus.

RESUMO

Na África francófona muitos intelectuais usaram a literatura e o cinema como veículos de exaltação aos valores culturais da terra, de transformação social e política. O escritor e cineasta Sembène Ousmane pode ser considerado um destes intelectuais, uma vez que por meio de uma vasta produção literária e cinematográfica abordou temas recorrentes à sociedade na qual pertencia, fazendo dessas duas artes importantes aliadas no seu percurso de militante.

A presente pesquisa visa estudar de que maneira a novela e o filme homônimo *La noire de...* exprimiram a visão do escritor e cineasta sobre de identidade cultural do Senegal. Para tanto, discutiremos o projeto literário e cinematográfico de Sembène, levando em consideração o contexto político do Senegal e da França. Além disso, discutiremos também o conceito de pós-colonialismo, por entender que esse campo teórico é imperativo para se pensar a identidade cultural senegalesa.

PALAVRAS-CHAVE: África francófona, identidade cultural, pós-colonialismo, intelectual engajado

ABSTRACT:

In Francophone Africa lots of intellectuals used literature and film-making as means of exaltation to the land's cultural values, social and political transformation. The writer and film-maker Sembène Ousmane can be considered one of these intellectuals, once through a vast literary and film production brought current issues about the society he belonged to, allying these two important pieces of art in his militant path.

The present research aims to study in which way the novel and the eponymous film *La noire de...* expressed the vision of this writer and director about the cultural identity of Senegal. Therefore, the literary and film Project of Sembène will be discussed, taking into consideration the political context of Senegal and France. Furthermore, we will also discuss the post-colonialism concept, for understanding that this theoretical field is highly importante to think about the Senegalese cultural identity.

KEYWORDS: Francophone Africa, cultural identity, post-colonialism, engaged intellectual.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. O pós-colonialismo em África: algumas discussões	13
1.1. Colonialismo x Pós-colonialismo	17
1.1.1. Da colonização a descolonização	25
1.2. Identidade cultural na era pós-colonial	35
2. O intelectual engajado na era pós-colonial	39
3. Sembène Ousmane: para uma literatura e cinema militante	44
3.1 A literatura de como veículo de transformação.....	47
3.1.1 O sistema educacional de língua francesa nas colônias e a literatura	50
3.2 Descolonizando as telas de cinema	58
4. Voltaïque: uma obra provocadora	60
4.1 A novela <i>La noire de...</i>	63
4.2 O filme <i>sembeniano</i> : alguns pressupostos.....	82
4.2.1 O filme <i>La noire de...</i>	84
5. Considerações finais....	105
6. Referências bibliográficas... ..	107
ANEXOS... ..	114
Anexo I... ..	114
Anexo II... ..	115
Anexo III.....	116
Anexo IV (novela <i>La noire de...</i>)... ..	117

INTRODUÇÃO

Nos anos de 1958 e 1959, no Senegal, ocorreram significantes mudanças no quadro político a favor da independência do país. Entre essas mudanças está o acordo entre Senegal e o Mali que fundaram a “Federação Independente do Mali”. A ideia da federação era de unir propostas em busca da descolonização dos territórios. Entretanto, o tempo de vida desta federação é curto, pois os seus dois maiores representantes passaram a ter divergências administrativas. As discordâncias entre os representantes se dá porque Modibo Keita, do Mali, era um radical e socialista que desconsiderava total e qualquer relação com a França no que diz respeito as formas de governo do país, em contra partida, representando o Senegal estava Léopold Sédar Senghor que acreditava em formas de administração inspiradas no modelo de governo francês. No ano em que a França assinou as independências dos países da África Subsaariana, em 1960, a Federação se desfaz e os dois representantes passam a presidir duas repúblicas distintas: a República do Mali e a República do Senegal.

É importante lembrar que, anteriormente à independência do Senegal, Léopold Sédar Senghor, juntamente com seus colegas Léon Gontran Damas e Aime Césaire, nos anos de 1934 e 1935, passaram a discutir os rumos da descolonização. A partir dessas discussões, nasceu o movimento intitulado *Négritude*. Como afirma Jacques Chévrier¹ em *Littérature africaine* (1990): “Em um primeiro momento, a Negritude apareceu como uma resposta ao desafio do Ocidente que queria ‘assimilar’ o mundo negro, negando seus valores e fazendo ‘tábula rasa’ de sua cultura” (CHEVRIER, 1990, p. 14, grifo do autor, tradução nossa).

Podemos perceber que, já nos anos 30, a movimentação por partes de intelectuais das colônias francófonas se dirigiu para a discussão da valorização dos povos colonizados e para possíveis soluções para as independências. Na África de língua francesa (assim como, posteriormente, nos países africanos de colonização portuguesa), a literatura se tornou um instrumento de denúncia dos problemas sociais provocados pelo colonialismo, de resgate dos valores culturais locais e da formação da consciência nacional. No período pós-colonial, o cinema também ganhou uma

¹ Do original: “Dans un premier temps, la Négritude apparaît comme une réponse au défi de l’Occident qui veut ‘assimiler’ le monde noir, niant ses valeurs en faisant ‘table rase’ de sa culture.”

importância análoga. Assim como relata Melissa Thackway em *Africa shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*² (2003):

Independente de seus estilos artísticos individuais, motivações ou objetivos, cineastas da África francófona têm trazido questões que são intrínsecas para filmar como um meio de representação visual. Ao passo que cineastas da África francófona têm ‘ganhado voz’ e recuperado o controle de suas próprias imagens e formas de arte, têm capturado a oportunidade de providenciar representações alternativas de seus *eus* desfigurados. Filmar tem se tornado um meio de constituir e interrogar as diversas e múltiplas identidades pelas quais as pessoas se identificam e suas realidades. (THACKWAY, 2003, p.3, tradução nossa)

Dessa forma, o cinema abriu portas para novas formas de representação desses sujeitos. Não gratuitamente, o tema da identidade é recorrente no cinema. A primeira geração de cineastas na África Francófona (Sembène é considerado um dos grandes representantes dessa geração) se preocupava em fazer um cinema que estivesse baseado em três temas: “identidade cultural, representação e voz”³ (THACKWAY, 2003, p.30, tradução nossa). Assim, podemos considerar o tema *identidade cultural* como um dos pilares dessa primeira geração de cineastas.

Por todas estas questões que envolvem a literatura e o cinema na África francófona, podemos considerar que a arte estava a favor de um bem coletivo, e que reflexões sobre a identidade cultural se dá, também, por meio da criação artística. Em *Literatura, História e Política* (2007), diz Benjamin Abdala Junior:

[...] a identidade cultural dos países colonizados mostra-se por uma luta que não se esgota na independência política. É uma conquista contínua de uma autodeterminação [...] dentro das condições de subdesenvolvimento e da necessidade de modernização (JUNIOR, 2007, p.51).

Logo, a identidade de um povo se constitui por intermédio de fatores internos, e neste caso se dá no âmbito cultural, pois trata-se de transformações possibilitadas por meio da

² Do original: “Irrespective of their individual artistic styles, motivations, or goals, Francophone African filmmakers have come up against issues that are intrinsic to film as medium of visual representation. As francophone African filmmakers have ‘come to voice’ and reclaimed control of their own images and art forms, they have seized the opportunity to provide alternative representations of their disfigured selves. Film has become a means of constituting and interrogating the diverse and multiple identities by which people define themselves and their realities.”

³ Do original : “cultural identity, representation, and voice”

literatura e do cinema de intelectuais engajados na reconstrução dos valores nacionais após as independências.

Entendemos que a identidade que caracteriza um grupo social não é estática, pelo contrário, se mantém num fluxo dinâmico e criativo em que a arte tem um papel significativo.

A identidade tem relação direta com o campo cultural. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), Stuart Hall diz que “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2004, p.51, grifo do autor). Dessa forma, acreditamos que, sendo Sembène um sujeito das artes, isto é, do campo cultural, ao produzir obras sobre a sociedade senegalesa, ele atuou diretamente na construção da identidade cultural do país.

A trajetória artística de Sembène Ousmane evidencia o seu interesse pelos assuntos de ordem coletiva, sendo uma das suas principais características criar obras que abordassem temas de interesse geral da nação, assuntos que vão desde a poligamia, no filme *Xala* (1975), por exemplo, até a crítica mais direta ao colonialismo, como na novela “Prise de conscience”, do livro *Voltaïque* (1962). Na literatura, diz Martin T. Bestman⁴ - *Sembène ousmane et l'esthétique du roman négro-africain* (1981):

A busca de uma identidade é o tema central ao redor do qual gravitam todos os romances de Sembène Ousmane. Assim, a literatura narrativa de Sembène é engajada, como a arte de seus protagonistas que é engajada e significativa.(BESTMAN, 1981, p.163)

Essa temática se repete no cinema africano francófono. Segundo Melissa Thackway⁵:

O pesado período da descolonização dos anos 60, no qual a produção de filmes africanos francófonos nasceu foi extremamente importante para formar seu aspecto presente. Um esclarecimento mais profundo deste contexto é necessário para apreciar as variadas agendas do

⁴ Do original : “La quête d’une identité est le thème central autour duquel gravitent tous les romances de Sembène Ousmane. De même la littérature narrative de Sembène est engagée, de même l’art de ses protagonistes est engagé et signifiant. ”

⁵ Do original: “The highly charged Sixties decolonisation period in which Francophone African filmmaking was born has been extremely important in shaping its present aspect. Further clarification of this context is needed in order to appreciate Francophone African cinema’s diverse agendas and to identify some of the ways in which *the questions of cultural identity*, representation, and voice have become so central in Francophone African film. ”

cinema africano francófono e identificar alguns modos pelos quais *as questões de identidade cultural*, representação, e voz têm se tornado tão central no cinema africano francófono. (THACKWAY, 2003, p.30, grifo e tradução nossa).

Ao longo do capítulo – *Cultural Identity, Representation & Voice* -, Thackway faz um levantamento abrangente, que abarca desde as representações negativas dos africanos possibilitadas pelo imaginário ocidental até uso da língua do colonizador nos filmes feitos na África Francófona, mas o que mais nos interessa neste momento é ressaltar que o tema “identidade cultural”, assim como na literatura, também se faz presente no cinema.

Dessa forma, entendemos que sendo Sembène Ousmane um intelectual pioneiro do cinema, o estudo de sua produção cinematográfica é importante para discutir de que forma o discurso anti-hegemônico foi abordado e construído em África. Tendo em vista, que a área Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo se propõe em estudar a história e a cultura dos povos africanos, nossa pesquisa visa contribuir para essa discussão.

O estudo em literatura comparada é culturalmente rico na medida em que estabelece diálogos entre criações artísticas de esferas distintas, como no nosso caso em que analisamos obras narrativa e fílmica. Entendemos que a análise das obras de campos artísticos diferentes abre caminhos para discussões sobre política, sociedade, entre outros temas. A nossa pesquisada comparativa está direcionada no que Henri H.H. Remak em *Literatura comparada: definição e função* chama de “aspecto funcional da literatura comparada” (REMAK, 1961, apud, COUTINHO, CARVALHAL, 2011, p.194), ou seja, o elemento mais importante para nós é discutir a maneira como as obras de Sembène representaram a visão do escritor sobre a identidade cultural do Senegal. O que nos faz perceber a relevância da análise comparativa entre a novela e o filme homônimo “La noire de...”, é o fato de que podemos discutir a identidade cultural do Senegal por intermédio de obras de um mesmo autor, porém entre campos artísticos. Remak ainda diz que:

Um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas *o propósito, a ênfase e a execução* globais devem ser comparativos. A verificação do propósito, da ênfase e da execução requer igualmente o julgamento objetivo e o subjetivo (REMAK, 1961, apud, COUTINHO, CARVALHAL, 2011, p.199, grifo nosso).

Mesmo sabendo que nesse excerto Remak fala especificamente sobre o estudo comparado entre literaturas, acreditamos que sua abordagem seja importante para nosso trabalho, porque nos propomos fazer uma análise comparativa em que o *propósito*, a *ênfase* e a *execução* de cada uma das obras sejam analisadas com intuito de verificar a visão de Sembène com relação a identidade cultural senegalesa.

1. O PÓS-COLONIALISMO EM ÁFRICA: ALGUMAS DISCUSSÕES

Uma das razões pela qual o pós-colonialismo tem sido uma das bases dos estudos de obras literárias e cinematográficas dos países africanos, é pelo fato de que esse campo teórico possibilita investigar de que maneira esses territórios se reorganizaram depois das independências, e de que maneira essa reorganização interfere no modo de vida dos sujeitos desses países.

Para melhor compreender de que forma isso ocorre, é necessário definir de que trata o pós-colonialismo, e de que pós-colonialismo estamos falando. Diversos estudos têm sido levantados na tentativa de uma definição, sobretudo por intelectuais dos Estudos Culturais, como Stuart Hall e Ella Shohat. As teorias desses críticos são de fundamental importância para este trabalho, pois seus pontos de convergência sobre o pós-colonialismo nos ajudam a pensar no emprego deste termo no campo literário. Para ambos os intelectuais, o termo é complexo, porque ele não possui uma definição clara com relação a sua abrangência temporal, geografia e funcionamento. Por outro lado, o desenvolvimento de um campo do saber assim nomeado possibilitou importantes discussões acerca dos fatos envolvendo ex-colonos e ex-colônias, tema muito caro às produções culturais dos países africanos (recém-)independentes, entre elas a literatura e o cinema, para além das contribuições dos Estudos Culturais, da Sociologia e da Filosofia.

No final da década de 80, o termo pós-colonialismo foi empregado para nomear uma série de reflexões críticas a respeito das ex-colônias no sentido de uma melhor compreensão sobre de que forma essas sociedades se constituíam a partir da autonomia político-sócio-cultural conquistada com as independências. Entretanto, essa aceitação do termo teve alguns embates. Ella Shohat, em *Notes on the 'Postcolonial'* (1992)⁶, nos esclarece que

O 'pós-colonial' não emergiu para preencher um espaço vazio na linguagem da análise política-cultural. Pelo contrário, sua vasta

⁶ Do original : "The 'post-colonial' did not emerge to fill an empty space in the language of political-cultural analysis. On the contrary, its wide adaptation during the late eighties was coincident with and dependent on the eclipse of an older paradigm, that of the "Third World." The terminological shift indicates the professional prestige and theoretical aura the issues have acquired, in contrast to the more activist aura once enjoyed by "Third World" within progressive academic circles. Coined in the fifties in France by analogy to the third estate (the commoners, all those who were neither the nobility nor the clergy), the term "Third World" gained international currency in both academic and political contexts, particularly in reference to anti-colonial nationalist movements."

adaptação no final da década de 80 foi coincidente com e dependente do eclipse de um paradigma mais antigo, o chamado "Terceiro Mundo". A mudança terminológica indica o prestígio profissional e a aura teórica que tais questões têm ganhado, em contraste à aura mais ativista, uma vez chamada de "Terceiro Mundo" entre os círculos acadêmicos progressistas. Cunhado na década de 50 na França pela analogia do terceiro estado (os plebeus, todos aqueles que não pertenciam à nobreza ou ao clero), o termo "Terceiro Mundo" ganhou moeda internacional e ambos os contextos, acadêmico e político, particularmente no que tange aos movimentos nacionalistas anti-coloniais. (SHOHAT, 1992, p.100, tradução nossa).

Para Shohat, a crítica à ideia de um “terceiro-mundo” foi a porta de abertura para pensar o pós-colonialismo, sobretudo para pensar as relações coloniais e suas consequências para os povos que conquistaram suas independências após a Segunda Guerra Mundial, bem como a realidade dos povos nas diásporas no processo de imigração voluntária das (ex-)colônias para as (ex-)metrópoles. Em nosso caso, voltaremos nossa atenção para os países de África, mais especificamente o Senegal e outros países da África Francófona que se tornaram independentes da década de 1960 em diante.

No caso do pós-colonialismo, o prefixo *pós* pressupõe a ideia de movimento, de um período que se inicia com o fim do outro, e não tem um sentido de continuidade, pelo contrário: significa a quebra, ou desejo de quebra de vínculos com o momento anterior e a abertura para uma nova realidade. Todavia, sabemos que há determinadas situações do período colonial que se arrastaram para a era do pós-colonial, numa nova roupagem. Um exemplo pertinente para entender essa questão é o livro *Voltaïque* (1962), de Sembène Ousmane, que propõe em suas novelas uma série de discussões acerca da realidade do Senegal independente; o livro *A geração da utopia* (1994) do angolano de Pepetela aborda a articulação de jovens africanos da *Casa dos Estudantes do Império*, em Lisboa, desde a luta pela descolonização até as decepções sofridas pelo protagonista Aníbal, já no período de Angola independente. No livro *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin empregaram o termo pós-colonialismo para incluir todas as produções literárias que estivessem ligadas aos povos de passado colonial de língua inglesa com a intenção de crítica aos modelos coloniais (SHOHAT, 1992, p.102). Logo, entendemos que a experiência colonial foi um campo explorado pela literatura e outras formas de arte dos povos (recém-) independentes, criando, nas ex-colônias, novas perspectivas de futuro, sem desconsiderar os efeitos causados pelo passado.

Os estudos de Ella Shohat e Stuart Hall se complementam, na medida em que vão discutir o que podemos considerar como *nações pós-coloniais*. Voltemos ao artigo *Notes on the 'Postcolonial'* (1992)⁷, em que Shohat diz:

Estados colonizadores, como os encontrados nas Américas, Oceania e África do Sul, ganharam suas independências, na maior parte, nos séculos XVIII e XIX. A maioria dos países da África e Ásia, por outro lado, ganhou independência no século XX, alguns nos anos 30 do século XIX (Irake), outros nos anos 40 (Índia e Líbano), e ainda outros nos anos 60 (Argélia, Senegal) e nos anos 70 (Angola e Moçambique), enquanto outros ainda têm que alcançá-la. (SHOHAT, p.103). (SHOHAT, 1992, p.103, tradução nossa).

Numa linha de pensamento semelhante, Stuart Hall, em *Da diáspora: identidade e mediações culturais* (2003) faz a seguinte afirmação:

A Austrália e o Canadá, de um lado, a Nigéria, a Índia e a Jamaica de outro, certamente não são 'pós-coloniais' *num mesmo sentido*. Mas isso não significa que esses países não sejam *de maneira alguma* 'pós-coloniais'. Suas relações com o centro imperial e as formas pelas quais lhes é permitido 'estar no Ocidente sem ser dele', [...] os definiram claramente como 'coloniais' e os fazem ser hoje designados 'pós-coloniais', muito embora a maneira o momento e as condições de sua colonização e independência variem bastante. (HALL, 2003, p.107, grifo do autor).

Acreditamos que estas questões postas por Shohat e Hall permitem uma expansão no quadro de discussão do termo, fazendo-o passar por uma espécie de filtro que o leva a uma maior clareza conceitual. Logo, levar em consideração como o processo de colonização e independência se desenrolaram se faz necessário para estabelecer o que entendemos por *pós-colonial*, e como a literatura de Sembène Ousmane contribui para identidade cultural no Senegal independente.

A partir deste breve levantamento sobre algumas questões problemáticas com relação ao conceito de *pós-colonialismo*, evidenciaremos a razão pela qual esse conceito alicerceia nosso estudo. Stuart Hall reconhece que o termo pode ajudar a “descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição da era dos Impérios

⁷ Do original: “Colonial-settler states, such as those found in the Americas, Australia, New Zealand, and South Africa, gained their independence, for the most part, in the eighteenth and nineteenth centuries. Most countries in Africa and Asia, in contrast, gained independence in the twentieth century, some in the nineteen thirties (Iraq), others in the nineteen forties (India, Lebanon), and still others in the nineteen sixties (Algeria, Senegal) and the nineteen seventies (Angola, Mozambique), while others have yet to achieve it.”

para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (HALL, 2003, p.107). Assim, o termo pode ainda ser útil para entender as novas relações de poder que se estabeleceram a partir das independências e como Sembène Ousmane explora tais aspectos em suas obras.

Acreditamos que o processo as formas de dominação não terminam com as independências, e, nesse sentido, os estudos pós-coloniais possibilitam uma visão crítica que abarca desde o período colonial, a luta pelas independências, até relações estabelecidas entre ex-colonos e ex-colônias, num dinamismo que toca em aspectos políticos, sociais, históricos e culturais. Nesse sentido, entram em questão não apenas os discursos hegemônicos de poder que o europeu construiu sobre suas colônias, como também os discursos das ex-colônias após as libertações que procuram desconstruir a subalternidade imposta pela ordem anterior.

Se nos voltarmos novamente para literatura, podemos perceber importantes obras que vão discutir a colonização por meio da perspectiva dos ex-colonizados, como o romance *Things Fall Apart* (1958), de Chinua Achebe, obra de incrível repercussão mundial que trouxe para o centro da discussão a presença do colonizador britânico na aldeia de Umuofia (Nigéria), e a degradação que essa presença provocou para a população local. Assim, contrariamente ao discurso colonial, o discurso pós-colonial propõe novas formas de pensar a história, revisita eventos do passado, e colabora com discussões importantes o futuro.

O estudo do pós-colonialismo na literatura parece ser um campo fértil, tendo em vista toda a diversidade de obras de diferentes países que entraram para o quadro literário mundial narrando questões que se voltam para um passado dependente e suas implicações históricas. A explanação do termo “pós-colonialismo” se faz necessária para compreender como se dá a formação da identidade cultural do sujeito pós-colonial, em que condições surge, e o papel das artes neste processo de formação.

1.1 COLONIALISMO X PÓS-COLONIALISMO

Segundo, El hadj Ibrahima Ndao em *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques* (2006, p.36), após a Conferência de Berlim, em 1885, a administração colonial francesa estruturou seu império em África entre os anos de 1890 e 1920, dominando inúmeras regiões, chegando a aproximadamente sete milhões de km² de terras tomadas. As regiões dominadas foram divididas pelos administradores em duas grandes federações: África Ocidental Francesa (do francês *Afrique Occidentale Française*) ou A.O.F, que agrupou as seguintes colônias: Senegal, Mauritânia, Sudão Francês (atual República do Mali), Níger, Guiné Francesa, Costa do Marfim, Daomé (atual Benim), Alto Volta (atual Burkina Faso); e África Equatorial Francesa (do francês *Afrique Équatoriale Française*) ou A.E.F, que reúne as colônias do Gabão, Médio Congo (atual República do Congo), Ubangi-Chari (atual República Centro-Africana) e Chade. Os regiões do Togo e Camarões passaram a fazer parte da A.O.F. e A.E.F respectivamente, quando deixaram de fazer parte dos domínios da Alemanha. A organização dessas federações dependia basicamente de um governador geral que estava encarregado de coordenar os governadores locais, esses últimos responsáveis por um país.

No Senegal, particularmente, duas entidades administrativa/financeira dividiram o gerenciamento do país desde 1891. Foram elas: administração direta e protetorado. A administração direta reunia quatro municípios – Saint-Louis, Gorée, Rufisque e Dakar. Esses municípios constituíram as principais regiões do país, onde havia um número maior de colonos e a vida política era mais efervescente. Nesses quatro municípios moravam colonos e colonizados, e como nos explica El hadj Ibrahima Ndao⁸:

De um lado, as pessoas que possuem o *status* de ‘cidadão francês’ ou ‘assimilados’, do outro aqueles cujo *status* é de ‘sujeito francês’. Os primeiros, franceses de nascença ou que possuem a cidadania francesa, são uma minoria. São esses, no entanto, que se beneficiam da proteção da lei e que possuem todos os direitos civis, notadamente o de se tornar membro do Conselho Geral, dos Conselhos Municipais,

⁸ Do original: “D’un côté, des personnes du statut de ‘citoyen français’ ou ‘assimilé’, de l’autre, ceux qui ont le statut de ‘sujet français’. Les premiers, français de naissance ou de nationalité, sont une minorité. Or ce sont eux qui bénéficient de la protection de la loi et ce sont eux qui ont tous les droits civiques, notamment de devenir membres du Conseil Général, des Conseils Municipaux, des Chambres de Commerce et de la Chambre des Députés. Les seconds, la très large majorité des colonisés, sont des ‘sujets’ soumis au Code de l’Indigénat, régime juridique d’exception qui ne met personne à l’abri de l’arbitraire des autorités administratives.”

das Câmaras de Comércio e da Câmara dos Deputados. Os últimos, grande maioria dos colonizados, são os ‘sujeitos’ submetidos ao *Código de Cidadania dos Nativos*, regime jurídico de exceção em que ninguém está a salvo de arbitrariedades das autoridades administrativas. (NDAO, 2006, p. 38, grifo nosso, tradução nossa)

Dessa forma, percebemos que a administração colonial coloca os *sujets français* ou colonizados numa posição de total submissão e dependência.

Apesar do projeto de colonização se basear na violência e na chamada “missão civilizatória”, alguns administradores coloniais acreditavam que esse projeto de conquista poderia acontecer com mãos brandas, isto é, sem violência. Os administradores coloniais que compartilhavam dessa ideia ao olharem para o passado da França, país que havia vivenciado uma Revolução com apoio e participação popular, não deveriam infringir os princípios dos direitos dos homens, num processo de colonização violenta. O Ministro das Colônias André Lebon, em 1897, fez uma declaração no Boletim Administrativo da Guiné Francesa, postulando que os administradores recrutados para dirigirem as colônias deveriam possuir “garantias de moralidade” para trabalharem lá. Porém, “a vontade de aplicar as colônias os princípios da democracia e dos direitos do homem aparece como uma utopia condenada antecipadamente ao fracasso.”⁹(MANCERON, p.211). Dessa forma, a ideia de colonização pacífica não passou apenas de uma intenção impraticável, sobretudo pelos anseios desbravadores da França na época.

Nos países africanos em geral, a ancestralidade sempre representou a base da organização social. Entretanto, com a colonização, os países dominados sofreram mudanças significativas em suas estruturas internas. O colonialismo em África explorou recursos naturais das colônias, enriqueceu os impérios europeus e interferiu gravemente na organização dos espaços, nos quais a dinâmica de vida foi alterada para adaptar o modo de vida europeu, sem possibilidade de diálogo de igualdade ou conciliação de espaços. Franz Fanon, em *Os condenados da terra* (1968), diz 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, 1968, p.28, grifo nosso).

⁹ Do original: “la volonté d’appliquer aux colonies les principes de la démocratie et des droits de l’homme apparaît comme une utopie condamnée d’avance à l’échec.”

Assim, o sujeito colonizado foi submetido a uma cultura que lhe era estrangeira, e muito diversa dos seus costumes. A conquista desses povos implicou não somente a posse geográfica, mas também a colonização do pensamento. Por essa razão, a chamada “hierarquia das civilizações” se mostrou um construto necessário para validar o processo colonial e amparar ideologicamente o discurso do conquistador, fabulando a superioridade de uns em relação a uma suposta (e cruel) inferioridade dos outros.

Mesmo com o término formal da colonização, os europeus deixaram heranças¹⁰ perversas em suas ex-colônias. Para entender de que forma as heranças do colonialismo interferiram na formação do sujeito pós-colonial é preciso discutir vários de seus aspectos. A primeira dessas heranças foi a língua. Segundo Laura Cavalcante Padilha, em *Entre a Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (1995):

A presença do branco fez com que a África se cindisse e não só se fizesse branca e negra - mestiço ‘tabuleiro de xadrez’, redizendo o poeta santomense Francisco José Tenreiro - mas começasse ela própria a incorporar, assimilando-os, os valores do colonizador, questionando seu saber autóctone que passava a perceber como um menos saber. Quanto mais imergia, pelo acesso à escolarização e pelo domínio da letra, no universo do saber branco, mais o colonizado passava a ‘assimilar’ – como dizia Fanon – ‘a cultura do opressor’, tentando ‘fazer suas as formas de pensamento da burguesia colonial’.

(PADILHA, 1995, p. 73, grifo do autor).

Como vimos, esse “tabuleiro de xadrez” nasceu do processo de escolarização na língua do colonizador, o que viabilizou o acesso do colonizado a cultura dominante por meio da palavra escrita. E foi também por meio da palavra escrita que escritores engajados discutiram essa questão da escolarização nas línguas europeias. Entre esses escritores podemos citar o angolano Arnaldo Santos, que em seu livro *Kinaxixe e Outras Prosas* (1981) discute a questão da escolarização da língua portuguesa no conto “A menina Vitória”. A protagonista Vitória desmerece seus alunos negros porque esses não são fluentes do português, diferentemente dela que se considera superior aos seus alunos negros por dominar o português. Para Vitória, saber falar a língua do colono é também se aproximar culturalmente dele. Além disso, a personagem incorpora o discurso opressor e dominador, promovendo o silenciamento em seus alunos e reafirmando a condição subalterna dos mesmos.

¹⁰ Usaremos o termo “herança” para designar as sequelas do processo colonial nas sociedades africanas independentes.

Evidentemente, o ensino oficial da língua do colonizador foi, ao longo da colonização, uma estratégia de dominação em massa. Segundo Roland Barthes¹¹, um dos maiores estudiosos sobre a relação intrínseca entre poder e linguagem:

O poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo [...] Plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam a revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. [...] Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. (BARTHES, 1977, p.10/11)

Como um dos elementos caracterizadores de uma nação, é natural que, pela língua, saibamos qual a origem de um sujeito, ou pelo menos podemos lançar possibilidades. Dessa forma, a língua é a expressão clara de um grupo social, pois é por meio da linguagem que os sujeitos se expressam, compartilham valores e externam sentimentos e sensações. O dinamismo de uma comunidade acontece, entre outros meios, pela linguagem. Assim, quando a língua do colonizador se torna oficial nas colônias africanas, o sujeito colonizado passa a ter de organizar seus pensamentos na língua oficial da colônia (europeia).

Partindo do princípio de que a língua representa a cultura de um povo, a obrigatoriedade do colonizado de aprender a língua europeia trouxe como consequência a incorporação forçada da cultura do outro, como explicitou Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008): “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p.33). A exaltação da cultura europeia por meio da linguagem em África foi, ao longo do tempo, um mecanismo eficiente de alienação, tendo em vista que a criação e a manutenção das relações sociais se estabeleceram por meio do discurso e atingiu praticamente toda a

¹¹ Esse texto foi retirado da palestra sobre semiologia que Roland Barthes realizou no Colégio de França, em 1977.

população colonial. Ainda sobre o poder da linguagem sobre o pensamento, Roland Barthes complementa afirmando que “assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição” (BARTHES, 1977, p.13).

O aprendizado forçado da língua do colonizador impactou diretamente a formação das identidades dos sujeitos colonizados, pois, diante da condição subalterna e inferiorizada a que o colonialismo o submete, o sujeito colonizado passa a absorver a cultura e os valores estrangeiros implícitos na linguagem. Complementa Fanon, “Exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses de infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes. Servem para transmitir as ordens do senhor aos seus congêneres, desfrutando por isso de uma certa honorabilidade.”(FANON, 2008, p.34). No filme *Emitai* (1971), Sembène Ousmane retrata exatamente essa problemática discutida por Fanon. Um dos personagens, na figura de um soldado senegalês, possui uma posição superior aos demais, pois, além de militar, ele era também o tradutor do capitão, o transmissor de informações. Se valendo da ironia, Sembène cria um personagem que procurava se aproximar da cultura francesa. Em uma das cenas o soldado obriga os companheiros a cantar em francês a música de louvor à Philippe Pétain – que na época era marechal e buscou nas colônias francesas homens para compor a tropa que defenderia a metrópole durante a II Guerra Mundial. A música “Marechal, nous voilà” foi escrita por André Montgard para homenagear os feitos de Pétain em favor da França.

Houve também os colonizados que viram na língua do colonizador e no seu aprendizado uma arma importante e eficiente para realizar uma ação inversa aos interesses da metrópole, isto é, renegar a cultura europeia e exaltar a cultura autóctone. Uma obra paradigmática para pensarmos nessa questão é a peça *A Tempestade* (1612), de William Shakespeare, que possibilitou a discussão de uma série de aspectos acerca do binarismo “colonizado x colonizador”. Nela, o dominador Próspero governa a ilha que fora herdada por Caliban e recria uma nova ordem naquele espaço: escraviza o nativo, despreza seu passado e, como forma de transmitir civilidade, ensina sua língua para o “selvagem” Caliban. A partir desse confronto, diz a personagem Caliban à Próspero: “A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem” (SHAKESPEARE, 2006, p.29). Logo, Caliban usa do

instrumento de dominação de Próspero para afrontá-lo. A negação da assimilação da cultura do colonizador é realizada por intermédio da língua do mesmo. Numa dinâmica de revolta, alguns intelectuais africanos usaram a língua do colonizador para escrever obras de exaltação aos valores da terra, negação dos costumes europeus e disseminação de ideias para a mudança (abordaremos no capítulo II a importância dos intelectuais engajados para a construção de identidade cultural em África na era pós-colonial).

A segunda herança marcante deixada pelo colonialismo foi a religião. A catequização foi um investimento rigoroso da parte dos colonos em territórios africanos. O catolicismo, assim como a linguagem, atuou como instrumento de dominação. A religião católica foi usada com a intenção de desconstruir as crenças ancestrais dos africanos, livrá-los da obscuridade do primitivismo religioso local e trazer uma nova forma de exprimir a espiritualidade. Importantes relatos, como o do Padre João António Cavazzi de Montecúcolo, em *Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro-africanos, séculos XVI e XVII* (2005) exemplificam a importância que os colonos viam na catequização dos autóctones. Sobre as missões católicas, diz o padre:

O rei aprovou esta determinação com todo o peso da sua autoridade, entregando a cada missionário uma patente ou diploma régio, em que se declarava sustentador do ministério apostólico de cada um e mandava aos vassallos e a todos os oficiais que admitissem os missionários, os assistissem e ajudassem, *obrigando os povos a ouvir a sua pregação*. Declarava abertamente que era vontade sua que fosse semeada em todo o seu reino a religião católica, pela qual tantos missionários, e ultimamente os capuchinhos, tinham vindo da Europa. Portanto, os capuchinhos ficavam livres para penetrar em todas as regiões, para extirpar as idolatrias, os malefícios, as superstições e todos os abusos, com graves ameaças contra quem tivesse a ousadia de insultá-los ou de impedir-lhes o seu apostolado. (CAVAZZI, 1965, apud SOUZA, 2005, p. 374, grifo meu)

A missão civilizatória por meio da religião tinha a intenção de exterminar as crenças locais. Os colonos sabiam que, para as sociedades africanas, a religião também era algo precioso. Eles tinham conhecimento de que os africanos atribuíam às divindades da natureza sua força física, inteligência, capacidade de administração e manutenção da vida. Logo, quando houve a imposição da religião católica, a intenção real foi não somente de trazer um novo conceito de espiritualidade, mas também de fragilizar os colonizados. Pelos dados históricos, é possível perceber que os investimentos dos colonos europeus na catequização dos africanos tinham, além de eliminação das crenças

locais, a intenção de fazer da religião católica a crença dominante nas colônias. Sembène Ousmane vai explorar essa temática no filme *Guelewaar* (1991).

O cristianismo não foi, entretanto, a única religião imposta a ganhar importância no continente africano. Presente no norte da África desde o século VII d.C., a religião islâmica ganhou espaço na África Subsaariana por meio da expansão comercial do Magreb. O Saara sempre foi um grande divisor geográfico entre as duas regiões (Magrebe e África Subsaariana); entretanto, com a expansão do comércio no Magreb, o islamismo avançou em diversos outros territórios do continente. Como bem nos mostra Birane Wane em *L'Islam au Sénégal, le poids des confréries ou l'émiettement de l'autorité spirituelle* (2010)¹².

Com as riquezas minerais do subsolo e a predisposição dos Grandes impérios às trocas comerciais, a prática rapidamente se instaurou, fazendo do berbere e do africano parceiros para promover o islã na África. O apoio dos grandes impérios de Gana e logo em seguida do Mali e seus vassalos, foi determinante nesta fase última do proselitismo levado a partir do Oriente Médio pelas dinastias e outros sultanatos. (WANE, 2010, p.57, tradução nossa).

Essa expansão comercial na África Subsaariana ocorreu em primeiro lugar no império Gana (que vai desde o oeste do Senegal atual até o sudoeste da Mauritânia e o sudoeste do Mali), e assim foi avançando no território.

A terceira herança marcante do colonialismo em África foi a mestiçagem. Apesar de Kabengele Munanga, em seu livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2004), propor uma discussão sobre a mestiçagem especificamente na cultura brasileira, acreditamos que algumas de suas proposições também se coadunam com certos processos vividos pelos países africanos, que também vivenciaram uma mistura de povos, processos que resultaram numa transformação social que atingiu as bases da população e alterou radicalmente a sua formação. Nesse sentido é que o professor afirma:

[...] através dessas categorias cognitivas (ser “branco”, “negro” e “índio”), cujo conteúdo é mais ideológico do que biológico, que

¹² Do original : Avec les richesses minières du sous-sol et la prédisposition des Grands empires aux échanges commerciaux, la pratique s'est vite instaurée, qui devait faire du berbère et de l'africain des partenaires pour promouvoir l'Islam en Afrique. Le soutien des grands empires du Ghana puis du Mali et leurs vassaux, a été déterminant dans cette phase ultime du prosélytisme mené à partir du Moyen Orient par les dynasties et autres sultanats.

adquirimos o hábito de pensar nossas identidades sem nos darmos conta da manipulação do biológico pelo ideológico.

Vista sob esse prisma, a mestiçagem não pode ser concebida apenas como um fenômeno estritamente biológico, isto é, um fluxo, de genes entre populações originalmente diferentes. Seu conteúdo é de fato afetado pelas ideias que se fazem dos indivíduos que compõem essas populações e pelos comportamentos supostamente adotados por eles em função dessas ideias. (MUNANGA, 2004, p.18, grifo do autor).

Assim, a mestiçagem provocada pelo colonialismo levou a uma profunda transformação da identidade dos povos africanos. Centrada num processo violento que foi a exploração desses povos, assim, ela não pode ser considerada somente uma mistura de etnias distintas, mas como um veículo de dominação de um povo (europeu) sobre o outro (africano).

Esses três fatores levantamos nesse capítulo nos ajudam a pensar no processo de formação da identidade cultural do sujeito africano pós-colonial. Para nós, a primeira herança é a mais importante, pois, sendo Sembène Ousmane um intelectual que usa com a palavra escrita e a palavra dita em francês, pensar de que forma ele toma posse da língua europeia para retratar questões da sociedade senegalesa se torna uma necessidade imperativa nesse trabalho.

1.1.1 DA COLONIZAÇÃO A DESCOLONIZAÇÃO

O processo de colonização baseou-se, em linhas gerais, num tipo de domínio político, econômico e cultural com vistas a engessar toda e qualquer possibilidade de reação do povo dominado, articulado por meio do pensamento dicotômico entre cultura superior e cultura inferior. O grupo dominante, supostamente “superior”, cria justificativas que lhe asseguram uma também suposta necessidade da dominação, e a partir disso articulam-se métodos de governo e de conquista por meio de estratégias impetuosas e ofensivas.

Com a justificativa de que este poderio faria parte do avanço “natural” da humanidade, os povos dominantes efetivaram um processo de diminuição do grupo dominado em relação a sua humanidade e inteligência. Em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1978), Aime Césaire profere uma cortante crítica a este processo histórico:

O que é, no seu princípio, a colonização? Concordemos no que ela não é: nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do *Direito*; admitamos, uma vez por toda, sem vontade de fugir às consequências, que o gesto decisivo, aqui, é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projectada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagônicas. (CÉSAIRE, 1978, p.15, grifo do autor)

A prática da colonização não se esforça em estabelecer uma real correspondência com a sua própria justificativa, isto é: segundo Césaire, a colonização não trouxe os seus apregoados benefícios aos povos colonizados, mas, pelo contrário, estabilizou-se por meio de uma ideologia exploradora. Nunca houve bonomia nas ações dos colonizadores;

[...] ninguém coloniza inocentemente, nem ninguém coloniza impunemente; que uma civilização que justifica a colonização – portanto, a força – é já uma civilização doente, uma civilização moralmente ferida que, irresistivelmente, de consequência em consequência, de negação em negação, chama o seu Hitler¹³, isto é, o seu castigo.

¹³ No livro, Aimé Césaire fala sobre a prática racista criada por Adolf Hitler, e tomando base dessas práticas nazistas ele nomeia as práticas da violência colonial.

Colonização: testa de ponte numa civilização da barbárie donde, pode, em qualquer momento, desembocar a negação pura e simples da civilização. (CÉSAIRE, 1978, p.21)

Irreversível, a violência imposta pela colonização alterou as relações culturais em África. Além disso, a carga que impulsionou a colonização sempre esteve ligada ao sistema político-econômico que o grupo dominante desenvolveu como método de governo, logo, o processo colonial cria suas formas de domínio alicerçado na necessidade de poder (político e econômico). Nesse sentido, o colonialismo fez dos colonizados exilados em suas próprias terras, porque houve uma alteração dos espaços geográficos, culturais e sociais, e as relações culturais foram drasticamente alteradas, o que veio a provocar uma segregação absolutamente invasiva.

O colonizado foi uma criação do colonizador, que, nesse processo, reafirma a sua (suposta) superioridade e aprisiona o outro num discurso reacionário. A manutenção do colonialismo está ligada às argumentações que legitimam a missão civilizatória que ele diz instaurar. Voltando à peça *A tempestade* (1611), nela a subalternidade de Caliban é uma criação intencionada, que visa suprir e reverter a condição desafortunada a que Próspero foi submetido após a traição de seu irmão Antônio e de outros companheiros. Sem nos alongarmos na descrição da peça, o nosso interesse em destacá-la está no tratamento dado a Caliban por Próspero. Ele retira deliberadamente o direito de livre circulação de Caliban e o “instrui” baseado no seu referencial da humanidade, apagando, portanto, o passado de seu escravo e dando a ele o falso privilégio de recomençar sua história a partir da “civilidade” trazida pelo estrangeiro.

A ausência de cultura do povo colonizado africano é uma invenção europeia para justificar as barbáries que o colonialismo provocou. Como Césaire descreveu, nenhum ato colonizador pode ser encarado como uma ação desprovida de interesses, até porque ela exige do próprio colonizador uma determinação compulsiva na tomada de posse do território estrangeiro. Dessa maneira, a resposta do colonizado ao colonizador só poderia ser eficaz se estremecesse as bases do próprio sistema colonial, por meio de ações eminentemente anticoloniais e revolucionárias: exaltar a cultura local, dominar a língua europeia para dela fazer uso estratégico e reconstruir as bases políticas e sociais dos países dominados. Evidentemente, a descolonização não foi um processo equilibrado; como já havíamos dito, ela dependeu da estrutura colonizadora implantada e da relação entre metrópole e colônias. Os processos de descolonização também se constituíram de eventos hostis, pois se estabeleceram a partir da violência no bojo da

qual foram gestados – a própria colonização. É por isso que, como afirma Fanon em *Os condenados da terra* (1968),

[a] descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável. A descolonização, sabemos-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono – foi levada a cabo com grande reforço de baionetas e canhões. (FANON, 1968, p.26)

A descolonização acontece no âmbito das ideias (desconstruir a subalternidade do colonizado reintegrar-lhe a sua própria cultura) e do físico (reintegração do poder político e social, ainda que os acordos com as metrópoles fossem necessários para o desenvolvimento das colônias, como veremos na era pós-colonial). Até determinado momento, foi o colonizador quem escreveu a história do colonizado, por meio de um discurso intolerante e dominador. No período das lutas e reivindicações anticoloniais, esse discurso foi atacado pela literatura militante, que fez uma manifestação na via contrária. As obras escritas no período da descolonização (na África francófona, esse período se inicia na década de 1950) foram veículos pujantes que contribuíram diretamente com a luta pela independência e exerceram papel fundamental para a discussão das ideologias no período pós-colonial.

O fim da II Guerra Mundial provocou um inevitável despertar das nações colonizadas que aqueceu manifestações anticolonialistas. Dessa forma, os chefes das colônias tomam decisões importantes para a permanência do poderio francês em África. A Conferência de Brazzaville, também chamada de *Conférence Africaine Française*, foi uma dessas iniciativas. Ocorrida na capital da África Equatorial Francesa – Brazzaville, no Médio Congo (atual República do Congo) em 1944, a conferência foi uma proposta do general Charles de Gaulle, e organizada pelo então comissário das colônias René

Pleven. Segundo El hadj Ibrahima Ndao, em *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques* (2003)¹⁴,

Esta conferência, em seus resultados, adota o princípio da representação das colônias ao mais alto nível e de envolver ainda mais as populações colonizadas na gestão de seus próprios assuntos. Por isso, está previsto uma representação das colônias no seio da Assembleia que seria encarregada de redigir a nova constituição e uma representação maior das colônias no Parlamento francês. Está igualmente previsto a criação, nas colônias, de meios de expressão políticas, para a eleição de assembleia no sufrágio universal. Sobre o plano social, se prevê a igualdade entre o homem e a mulher [...] e igualmente a liberdade do trabalho. A conferência prevê, no plano econômico, elevar o poder de compras e a qualidade de vida das populações africanas. (NDAO, 2003, p.60, tradução nossa)

A partir dessa Conferência, o quadro político na África francófona sofreu grandes mudanças. No Senegal, por exemplo, ocorreu a criação de sindicato, associações e partidos políticos que foram cruciais para a discussão do futuro do país. Um ano após a conferência, Léopold Sédar Senghor lançou-se na política, após um longo período de estudos na França, e se tornou uma figura importante para pensar a descolonização do Senegal.

A França apresentou, nos momentos que antecederam a independência das colônias, um forte interesse em manter relações com as mesmas. Em 1958, o general Charles de Gaulle ascendeu ao poder na França. Na ocasião, de Gaulle fez um pronunciamento declarando que as nações africanas francófonas que rejeitassem a Constituição não receberiam auxílios financeiros da metrópole; entretanto, aquelas que a aceitassem se “beneficiariam” de ajuda financeira. Segundo Ndao, em Dacar, na Praça *Plotêt* (que foi batizada como Praça da Independência, após a queda do colonialismo), o General de Gaulle foi recebido por uma grande massa de jovens senegaleses (ver anexo I), que exibiram cartazes, placas e gritaram palavras de ordem: “Independência imediata” (NDAO, 2003, p.214). Nesse local simbólico, foi possível conferir que uma parcela da população senegalesa estava atenta aos acontecimentos políticos que

¹⁴ Do original: Cette conférence, dans ses résultats, adopte le principe de la représentation des colonies au plus haut niveau et d’associer davantage les populations colonisées à la gestion de leurs propres affaires. Pour cela il est prévu une représentation des colonies au sein de l’Assemblée qui serait chargée de rédiger la nouvelle constitution et une représentation plus large des colonies au Parlement français. Il est également envisagé la création, dans les colonies, de moyens d’expression politique, par l’élection d’assemblées au suffrage universel. Sur le plan social, on prévoit l’égalité entre l’homme et la femme [...] et l’également la liberté du travail. La conférence prévoit, sur le plan économique, d’élever le pouvoir d’achat et le niveau de vie des populations africaines.

envolviam as colônias francófonas. Nessa mesma praça, o então Ministro do Interior – o senegalês Valdiodio Ndiaye fez um discurso assistido pelo presidente da V República Francesa – Charles de Gaulle, em favor da independência senegalesa.

Um ano mais tarde, mais precisamente em 10 de novembro de 1959, Charles de Gaulle voltou à cena e fez um pronunciamento¹⁵ sobre a descolonização da “África negra” – termo usado pelo próprio de Gaulle. Em seu estudo intitulado *Pour mémoire: 1960, l'année de l'Afrique* (2010) Olivier Dautresme¹⁶ considera que “Ele (de Gaulle) requer, portanto, uma política conforme o ‘gênio’ da França, que reconhece as independências preservando os laços com a antiga metrópole” (DAUTRESME, 2010, p. 30, grifo do autor, tradução nossa). Logo, a intenção do “apoio” da França à independência dos países africanos era muito clara: tendo em vista que não havia mais como resistir à descolonização, era preciso garantir que as relações políticas, econômicas e sociais fossem mantidas. No ano seguinte, isto é, em 14 de junho de 1960 (o ano das primeiras independências), Charles de Gaulle declara que¹⁷:

Inútil enumerar as causas da evolução que nos conduzem a colocar um fim na colonização pelo fato dos progressos realizados em nossos territórios, da formação que damos a suas elites e do grande movimento de emancipação dos povos de toda a Terra ! Nós reconhecemos àqueles que dependem de nós, o direito de dispor deles mesmos. A recusa deles, teria sido contrariar nosso ideal, iniciar uma série de lutas intermináveis, atrair a reprovação do mundo, e tudo isso por uma contrapartida que foi inevitavelmente se desintegrando entre nossas mãos. É realmente natural que nós sintamos a nostalgia do que era o império [...] Mas o quê ? Não há política que valha a pena fora da realidade ! Está as tomando por base, ainda que o façam como nós, onze repúblicas africanas e a república malgaxe, que nós constituamos

¹⁵ O vídeo do pronunciamento pode ser encontrado em *Pour mémoire: 1960, l'année de l'Afrique* (2010), de Olivier Dautresme, uma parceira do SCÉRÉN e do Institut national de l'audiovisuel- INA.

¹⁶ Do original : “Il (de Gaulle) plaide donc pour une politique conforme au « génie » de la France, qui reconnaisse les indépendances tout en préservant les liens avec l'ancienne métropole”

¹⁷ Do original : “Inutile d'énumérer les causes de l'évolution qui nous conduisent à mettre un terme à la colonisation par le fait des progrès accomplis dans nos territoires, de la formation que nous donnons à leurs élites et du grand mouvement d'affranchissement des peuples de toute la Terre ! Nous avons reconnu à ceux qui dépendaient de nous le droit de disposer d'eux-mêmes. Le leur refuser, c'eût été contrarié notre idéal, entamer une série de luttes interminables, nous attirer la réprobation du monde, et tout cela pour une contrepartie qui fut inévitablement effritée entre nos mains [...] Mais quoi ? Il n'y a pas de politique qui vaille en dehors des réalités ! C'est en les prenant pour base, ainsi que le font comme nous onze républiques africaines et la république malgache, que nous constituons avec elles un libre et amical ensemble pratiquant à l'intérieur de lui-même des relations étroites nourries de culture française, soutenant le même idéal, prêt à une défense commune dans le grand trouble, dans les grands remous auxquels l'Afrique est en proie et au milieu des courants qui divisent le monde, la Communauté nous renforce tout en servant la raison et la fraternité.”

com elas em um livre e amigável conjunto, praticando dentro de si relações estreitas alimentadas pela cultura francesa, apoiando o mesmo ideal, pronto a uma defesa comum na grande desordem, nos grandes redemoinhos pelos quais a África está sendo atormentada e no meio das correntes que dividem o mundo, a Comunidade nos fortalece servindo a razão e a fraternidade. (GAULLE, 1958, apud DAUTRESME, 2010, tradução nossa)

O discurso paternalista de Charles de Gaulle não esconde a visão dominadora da França sobre suas colônias, pelo contrário: ele evidencia que a descolonização era uma ação voluntária da França, que reconhecia o potencial dos países africanos e que, por meio de uma descolonização “amigável”, a boa convivência entre essas nações deveria ser mantida. Naturalmente, o interesse em manter essa convivência não se baseava na segurança que os países africanos fracófonos teriam quando os “grandes transtornos” e “grandes redemoinhos” atingissem os territórios, mas sim na intenção de alicerçar interesses que garantissem poder para grupos sociais e políticos de ambas as partes. Nesse sentido, cabe salientar quais foram os impactos causados nas ex-colônias a partir da presença francesa mesmo após as independências, o que a libertação política provocou no seio das sociedades africanas e quais foram os efeitos que disso sobre a construção das identidades dos sujeitos africanos pós-coloniais.

No caso específico do Senegal, país do escritor e diretor Sembène Ousamane, os efeitos da relação entre franceses e senegaleses pode ser percebida logo no primeiro ano de independência. Para celebrar a festa do primeiro ano de República Democrática do Senegal, Pierre Gandon desenhou o selo de comemoração da festa nacional (anexo II). Ao analisarmos esse selo, notamos uma série de detalhes que podem, simbolicamente, comprovar a presença francesa no Senegal independente, segundo Olivier Dautresme¹⁸:

A presença francesa é marcada de múltiplas formas: pelo emprego de uma figura feminina simbolizando a república (no modelo francês), pela língua (o francês, que é a língua dos colonos, é também aquela que pode unir Senegal, país que possui diversos dialetos), pela moeda (o franco das colônias francesas da África substituídas em 1962 pelo franco da comunidade financeira, dita ‘franco CFA’). Acrescentamos que o artista que fez o selo é um francês, Pierre Gandon, o que pode explicar bem as escolhas iconográficas, todavia validadas pela

¹⁸ Do original : “La présence française est marquée de multiples façons : par l’emploi d’une figure féminine symbolisant la république (sur le modèle français), par la langue (le français, qui est la langue des colons, est aussi celle qui peut faire l’unité du Sénégal, pays qui compte de nombreux dialectes), par la monnaie (le franc des colonies françaises d’Afrique remplacé en 1962 par le franc de la communauté financière, dit ‘franc CFA’). Ajoutons que l’artiste qui réalisa ce timbre est un Français, Pierre Gandon, ce qui peut expliquer bien des choix iconographiques, toutefois validés par l’autorité sénégalaise. ”

autoridade senegalesa. (DAUTRESME, 2010, p.41, grifo do autor, tradução nossa)

Uma leitura atenta da análise de Dautresme nos mostra que, mesmo em situações aparentemente desprovidas de interesse, o que realmente acontece é a imposição de uma referência cultural sobre a outra. Os dizeres do selo estão escritos em língua francesa, a moeda representada é o franco (moeda usada na circulação entre colônias francesas), o artista escolhido foi um dos maiores desenhistas de selos postais da França, e a arte é uma releitura da *Marianne* – uma alegoria que se tornou o símbolo da França. A imagem foi criada para personificar do povo francês. Ora, nenhuma referência africana ou senegalesa é expressa nesse selo, e por mais simples que pareça a questão, ela nos mostra que a imposição colonial só ganhou outras formas de se apresentar na era pós-colonial.

A partir dessa necessidade de manutenção das relações entre as colônias no fim dos anos 50, a França se mobilizou para a transformação, no sentido da manutenção dessas relações, como explicamos anteriormente. Com a independência dos territórios no continente africano, um sistema de cooperação surgiu para fazer o papel de vinculador entre as nações recém-independentes e a França – a chamada *Françafrique*. O termo foi criado pelo militante François-Xavier Verschave, criador da associação *Survie*, que buscou investigar as relações políticas, econômicas e militares entre a França e os países africanos na qual colonizou. Verschave foi uma importante figura nos estudos pós-coloniais. Por meio da chamada *Françafrique*, abriu caminhos para o entendimento das relações de poder exercidas pela França em África a partir dos anos 60 e revelou que muitas das ações que permeavam a relação entre ex-colonizador e ex-colonizados tinham ainda uma essência muito parecida com as do período colonial. Em *De la Françafrique à la Mafrafrique* (2004), diz Verschave¹⁹:

Eu vou falar principalmente das responsabilidades francesas, porque elas são menos conhecidas. Fala-se tão bem do papel da França na África ... Mas, evidentemente, a Françafrique, eu vou explicar a vocês,

¹⁹ Do original : “Je vais parler surtout de la responsabilités françaises, parce qu’elles sont moins connues. On dit tellement de bien du rôle de la France en Afrique... Mais évidemment, la Françafrique, comme je vais vous l’expliquer, ce sont des Français et des Africains. C’est une association entre des Français et des Africains. Donc, évidemment, il y a des Africains qui jouent un rôle important dans le système de domination [...] La Françafrique c’est comme un iceberg. Vous avez la face du dessus, la partie émergée de l’iceberg : la France meilleure amie de l’Afrique, patrie des droits de l’Homme, etc. Et puis, en fait, vous avez 90% de la relation qui est immergée : l’ensemble des mécanismes de maintien de la domination française en Afrique avec des alliés africains.”

são franceses e africanos. É uma associação entre franceses e africanos. Por isso, evidentemente, existe africanos que desempenham um papel importante no sistema de dominação [...] a Françafrique é como um iceberg. Você vê a ponta, a parte emersa do iceberg: A França melhor amiga da África, pátria dos direitos humanos etc. E depois, de fato, você tem 90% das relações que estão imersas: o conjunto de mecanismos de manutenção da dominação francesa na África, com a ajuda dos aliados africanos. (VERSCHAVE, 2004, p.8/10, tradução nossa)

De maneira simples e clara, Verschave nos define o papel dominador e explorador da França face às suas antigas colônias, e tudo isso se deu a partir da ascensão de De Gaulle ao poder. O então presidente da V República na França encarregou seu braço direito, Jacques Foccart, de manter as relações de usurpação e exploração dos territórios africanos, isto é, Foccart ficará responsável por fazer exatamente o contrário daquilo que De Gaulle declarava em seus discursos em favor de independência dos países africanos.

Verschave também buscou esclarecer as razões pelas quais De Gaulle não se opôs à independência dos países africanos do sul do Saara (pois, vale lembrar, ele ascende ao poder em plena guerra de libertação da Argélia, em 1958)²⁰:

Há quatro razões. A primeira é a posição da França na ONU com um cortejo de Estados clientes que votam conforme seu voto. A segunda é o acesso às matérias-primas estratégicas (petróleo, urânio) ou rentáveis (a madeira, o cacau, etc.). A terceira é um financiamento de uma amplitude extraordinária da política francesa, primeiramente do partido de Gaulle, e posteriormente do conjunto de partidos ditos do governo, por meio de retiradas da ajuda pública ao desenvolvimento ou a venda de matérias-primas. E ainda, há a quarta razão, que eu percebi um pouco mais tarde, mas que está muito presente também: é o papel da França como subcontratante dos Estados Unidos na guerra fria, para manter a África francófona no movimento anticomunista, contra a União Soviética. Então, estas quatro razões, configura um sistema que rejeitar as independências. (VERSCHAVE, 2004, p.10, tradução nossa)

²⁰ Do original: “Il a quatre raisons. La première, c’est le rang de la France à l’ONU avec un cortège d’États clients qui votent à sa suite. La deuxième, c’est l’accès aux matières premières stratégiques (pétrole, uranium) ou juteuses (le bois, le cacao, etc). La troisième, c’est un financement d’une ampleur inouïe de la vie politique française, du parti gaulliste d’abord, et puis de l’ensemble des partis dits de gouvernement, à travers des prélèvements sur l’aide publique au développement ou la vente des matières premières. Et puis il y a une quatrième raison, que j’ai repérée un peu plus tardivement, mais qui est aussi très présente : c’est le rôle de la France comme sous-traitante des États-Unis dans la guerre froide, pour maintenir l’Afrique francophone dans la mouvance anticomuniste, contre l’Union soviétique. Donc, pour ce quatre raisons, on met en place un système qui va nier les indépendances.”

Fica evidente que, quando os líderes franceses perceberam que a descolonização era um fenômeno irreversível, eles se aliaram às elites africanas para criar um mecanismo de exploração que continuasse a ser vantajoso para a antiga metrópole. Verschave usa da metáfora do iceberg para descrever o funcionamento da *Françafrique*, em que a parte submersa representa a real intenção de exploração por meio de uma política paralela, cujo desempenho não se baseia na política oficial. O curioso é perceber como se deu o funcionamento dessa parte submersa do iceberg: Jacques Foccard – na ocasião secretário geral dos assuntos africanos e malgaxes, e braço direito de Charles de Gaulle, recrutou alguns governadores – os chamados “*amis de la France*” (VERSCHAVE, 2004, p.11) que nada mais eram que autoridades africanas (políticos negros ou, como preferiam denominar na época, *gouverneurs à la peau noire*) reunidas por Foccart para apoiar suas ações sem que isso causasse espanto; afinal, autoridades brancas envolvidas em qualquer decisão em territórios outrora dominados poderiam provocar questionamentos e dúvidas acerca da independência dos países africanos envolvidos (VERSCHAVE, 2004, *idem*).

A seleção desses governadores era feita por meio da eliminação violenta de opositores, em que era necessário retirar de cena os líderes africanos que realmente tinham intenções de reorganizar suas nações; do planejamento de golpes de estado que servissem para excluir políticos escolhidos pelo povo; e fraudes eleitorais, que manipulavam a escolha de candidatos, em que os vencedores das eleições eram políticos aliados à exploração francesa²¹. Para esses políticos africanos submetidos às ordens de Jacques Foccard, o sistema da *Françafrique* era vantajoso, de acordo com os seguintes princípios²²:

Confundam o dinheiro público e o dinheiro privado, enriqueçam, mas deixem seu país na órbita francesa, nos deixem continuar a retirar matérias-primas com preços que desafiam toda concorrência e desviar uma grande parte dos fluxos financeiros que nascem lá (VERSCHAVE, 2004, p.13, tradução nossa)

²¹ Um político que resistiu bravamente a esses golpes foi Sékou Touré, da Guiné. Mas as investidas de Foccard contra Touré foram eficazes, provocando seu afastamento do poder no país.

²² Do original: “Confondez l’argent public et l’argent privé, enrichissez-vous, mais laissez votre pays dans l’orbite française, laissez-nous continuer de prélever les matières premières à des prix défiant tout concurrence et de détourner une grande partie des flux financiers qui naissent de là.”

Quando os dirigentes africanos se servem do dinheiro público, e permitem que os franceses (envolvidos na *Françafrique*) usufruam das matérias-primas locais, eles bloqueiam a capacidade de renovação de seus países, o que torna a estruturação política, social e econômica praticamente inviável. Assim, as mazelas sociais acabam por se perpetuar mesmo após o fim do colonialismo.

Para manter suas ex-colônias sob seu poder, a França também fez uso de um esquema de vigilância muito eficaz. Houve um investimento consideravelmente grande para o bom funcionamento da *Françafrique*, porém o lucro que a França auferiu foi ainda maior do que os recursos que aplicou. Verschave nos faz saber que²³:

Os diferentes serviços secretos, que competem entre eles, cada um exercendo um papel na *Françafrique*. Existe a DGSE, o principal serviço secreto destinado aos estrangeiros, que controlava de perto cada um dos ‘governadores de pele negra’. Existe um outro, que é muito mais surpreendente de encontrar na África, a DST (Direção de Segurança do Território). Primeiramente, ela devia somente se ocupar do interior da França. Mas, ela se ocupa também do exterior por diversas razões. Inicialmente porque se tratava de proteger a França dos perigos da imigração. Em seguida, a DST, que é uma polícia política [...] se torna parceira com todas as ‘seguranças interiores’ dos piores ditaduras. (VERSCHAVE, 2004, p.24, grifo do autor, tradução nossa)

Dentro desse sistema, os países africanos forneciam matéria-prima para empresas francesas, enriquecendo tanto as elites na França quanto a pequena elite africana, por meio de um sistema de corrupção. Este aspecto foi também tematizado e trabalhado por Sembène Ousmane em seus filmes, de modo muito claro em *Xala*, de 1975. Não descrevemos aqui todas as ações da *Françafrique*; nossa intenção é apenas ressaltar que a França não abandona totalmente o território africano após a independência, e que o processo de descolonização foi marcado por ações de exploração que engessaram o crescimento das colônias na independência. A construção de um *pós-colonialismo* literal na África francófona já estava condenada ao fracasso antes mesmo da oficialização da liberdade das colônias.

²³ Do original: “Les différents services secrets, qui se disputent entre eux et qui ont chacun un rôle dans la *Françafrique*. Vous avez la DGSE, le principal service secret vers l’étranger, qui contrôlait de près chacun des ‘gouverneurs à la peau noire’. Vous en avez un autre, qu’il est beaucoup plus surprenant de rencontrer en Afrique, la DST (Direction de la sécurité du territoire). En principe, elle ne devrait s’occuper que de l’intérieur de la France. Mais elle s’occupe aussi de l’extérieur pour diverses raisons. D’abord parce qu’il s’agirait de protéger la France des dangers de l’immigration. Ensuite, la DST, qui est une police politique [...] devient copine avec toutes les ‘sécurités intérieures’ des pires dictatures.”

1.2 IDENTIDADE CULTURAL NA ERA PÓS-COLONIAL

Como os sujeitos de passado colonial lidam com suas identidades culturais na era pós-colonial? Múltiplas possibilidades podem ser levadas em consideração para a resposta dessa questão, pois, no dinamismo na sociedade colonial, ainda que de forma agressiva, removeu uma fusão de culturas.

O conceito de identidade cultural se faz pertinente quando os objetos de estudo estão no campo social, artístico e político. As manifestações artísticas, como a literatura, os movimentos sociais e as transformações de ordem política são ações e processos que configuram historicamente a realidade de uma nação, cujos agentes são os indivíduos que nasceram ou se reconhecem como pertencentes àquele espaço geocultural. Não aprofundaremos a discussão acerca do termo *nação*, mas é válido ressaltar que, para nós, o conceito está relacionado ao que Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008) diz acerca do termo, cuja significação está relacionada à uma simbologia culturalmente construída.

O pertencimento a uma nação é algo construído no âmbito das ideias, e por vezes depende de uma decisão pessoal. Se pensarmos, por exemplo, nos chamados “retornados”, indivíduos de origem portuguesa que cresceram em alguma das cinco antigas colônias de Portugal em África, mas que, após a década de 1970 (período das independências dessas colônias) retornam a Portugal, esse é um conflito importante a ser discutido. Temos visto no campo literário, narrativas que abordam essa questão. A recente obra *Cadernos de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, registra a história de vida da própria autora como uma espécie de diário. A narrativa trabalha com questões importantes sobre um colonialismo português que por muitos anos permaneceram caladas, quase reprimidas em Portugal. A protagonista do livro tem um problema de identidade a ser resolvido. Quando, no final da narrativa, ela se vê prestes a voltar para Portugal, a questão que se coloca é: “A que casa regressarás?” (FIGUEIREDO, p. 136). Esse *não-lugar* como embate pessoal da protagonista é uma angústia que ela carrega de outros tempos, mas a questão se coloca como um embate mais evidente quando o regresso à metrópole se torna a única saída. Essa “casa” indefinida nada mais é do que a ausência de pátria, algo que toca as raízes de uma personagem que ainda não encontrou o seu lugar. Quando a mesma diz “...essa vida dos que eram da minha terra, mas não podiam ser como eu” (FIGUEIREDO, p. 52), “A minha terra nunca veio” (FIGUEIREDO, p. 87), e “A *minha terra* havia de ser uma

história, uma língua, uma *ideia miscigenada* de qualquer coisa de *cultura e memória...*” (FIGUEIREDO, p.87, grifo meu), ela demonstra a sua reflexão sobre se sentir ou não moçambicana, mas também se sentir ou não portuguesa, na medida em que a sua vida foi cindida entre dois espaços geográficos completamente diferentes, com elementos socioculturais distintos, e cabe à mesma (re?)construir internamente a sua posição enquanto sujeito de um entre (ou de ambos) esses espaços.

Na obra, o impasse não é resolvido, uma vez que não é narrado, mas retrata justamente um processo delicado, pois a (trans)formação da identidade surge a partir de uma necessidade, de algo que precisa ser (re)construído internamente. Tal necessidade pode ser vista também no recente documentário de Diana Andringa, *Dundo, memória colonial* (2009), em que percebemos um primoroso trabalho da cineasta na tentativa de reconstruir a sua própria identidade, a partir dos anos em que viveu em Angola. Fica claro no documentário que ela não estabelece uma nacionalidade única, pelo contrário, considera que a sua identidade é formada a partir do cruzamento das duas culturas (portuguesa e angolana). A volta ao passado colonial é um veículo de (re)descoberta, e de (re)construção. É por meio da memória coletiva dos angolanos que ela encontra nas ruas, nas casas, em fotos e relatos a tessitura de si mesma. Dessa maneira, a sua formação identitária não é solitária, mas, sim, coletiva. No artigo *Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa)*, Fabiana Carelli levanta uma importante discussão acerca da identidade coletiva do sujeito (em filmes africanos produzidos nos PALOP). Ao analisar *O jardim de outro homem* (2007), de Sol de Carvalho, ou *Nha Fala* (2004), de Flora Gomes, a crítica nos faz pensar que as trajetórias das protagonistas nos dois filmes – Sofia e Vida, respectivamente – relacionam-se a interesses de ordem maior, da comunidade à qual pertencem. Assim, “para esse sujeito se constituir *plenamente*, ele tem de se constituir também *coletivamente...*” (CARELLI, p.205, grifo da autora). Nesses exemplos, emerge também a questão de que a identidade depende, do mesmo modo, de uma tomada de posição pessoal.

Essa construção social do sujeito demonstra uma necessidade das populações pós-coloniais em África, que, diante de todas as alterações ocorridas no continente por conta da colonização (se pensarmos nas três heranças deixadas pelo colonialismo discutidas anteriormente), estabeleceram um novo tempo com a conquista da independência, buscando resgatar o que havia de mais precioso da ancestralidade,

juntamente com os elementos caracterizadores da modernidade. Segundo Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005):

[...] a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós-próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2005, p. 11, grifo do autor)

Assim como nas narrativas analisadas por Carelli, verificamos no sujeito sociológico de Stuart Hall uma íntima relação entre o universo particular do sujeito e o universo partilhado com outros sujeitos, ou seja, a sociedade em que vive. Nessa interação entre o particular e o público, a cultura local será o elemento-chave para a identidade de um determinado grupo. Ora, a cultura pode ser vista também como a manifestação artístico-criativa de um povo, ela pode caracterizar, assinalar, determinar esse povo, e é no espaço cultural que os intelectuais exprimem o seu olhar sobre o meio em que vivem.

A identidade cultural faz parte da vida de qualquer indivíduo inserido em um determinado grupo social, o que muda é a maneira como cada grupo vai se relacionar com a sua própria identidade. A nossa pretensão, neste trabalho, é a de analisar a relação entre identidade cultural e as narrativas literária e fílmica de Sembène Ousmane que compõem o conjunto *La noire de...*, novela e filme.

Se, por um lado, a identidade do sujeito se forma, grosso modo, por meio da relação de duas grandes instâncias (os universos público e particular), por outro lado, a instabilidade da identidade na era pós-colonial pode significar uma crise do sujeito ou da subjetividade. Stuart Hall afirma que

[...] a identidade unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de

identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p.13).

Dessa forma, a crise da identidade surge a partir das múltiplas interações entre grupos sociais distintos, e a inter-relação é um fator significativo da era pós-colonial. Os resultados das misturas culturais provocadas pelo colonialismo não se encerraram com as independências das colônias, pelo contrário, as relações se estabeleceram de maneiras diferentes e se desenvolveram mediante a nova ordem política das ex-colônias.

Todas essas questões estão presentes no processo de formação da identidade cultural do sujeito pós-colonial em África. No período que sucedeu a colonização, houve uma inevitável convivência entre as heranças deixadas pelo colonialismo e a consciência nacional, ligada ao restabelecimento de tradições e costumes. Houve uma necessidade latente em reafirmar certos valores autóctones e estabelecer um contato mais vivo com as culturas locais. Assim, o “fortalecimento de identidades” (HALL, 2005, p.23) tornou-se um problema premente na África pós-colonial. O processo colonial e a descolonização mudaram a forma como os africanos enxergavam suas sociedades, e isso acarretou um processo de transformação cultural das identidades.

2 - O INTELECTUAL ENGAJADO NA ERA PÓS-COLONIAL

O engajamento artístico em África está relacionado à luta de libertação e à necessidade de reafirmar os valores autóctones. Assim, os intelectuais engajados desenvolveram trabalhos importantes no que diz respeito à identidade cultural do continente nas suas variadas formas e dentro das especificidades dos processos de descolonização (entre as ex-colônias britânicas, portuguesas e francesas, por exemplo). Naturalmente, cada país procurou reestruturar suas culturas nacionais de acordo com as suas referências ancestrais e o impacto do colonialismo. Desta forma, as artes representaram, sobretudo, a literatura e o cinema, importantes instrumentos de reflexão e de transformação direcionadas à constituição de outro futuro, política e socialmente falando. Como, nesses processos, a arte representou um papel pedagógico e pretensamente revolucionário, não havia gratuidade ou ingenuidade de projetos estéticos. Pelo contrário, desejava-se que as formas artísticas exercem papéis e funções definidos.

Tal função artística, nesses processos, seria dirigida pelos intelectuais africanos engajados, que, diante do passado colonial e das condições de vida na era pós-colonial, via-se diante de uma problemática que necessitava ser discutida. Como nos faz saber Benjamin Abdala Junior em *Literatura, História e Política* (2007), tais “escritores engajados estavam comprometidos com a transformação”(p.39), e esse comprometimento com a sociedade projeta a criação de valores considerados essenciais na formação de identidade cultural do país em que viviam e com o qual se identificavam. A postura dos escritores engajados perante suas obras foi um ponto muito importante para a produção da literatura africana imediatamente pré e pós-independência. O despertar para uma nova ordem política possibilitou a produção de obras que propunham discussões importantes para os novos rumos das sociedades independentes e articulavam possibilidades de reestruturação social e política. A arte engajada nascia, então, de uma necessidade de afirmação social, que segundo Benjamin Abdala Junior:

A consciência de nossas carências referenciais que encontramos nos escritores engajados permite que se materializem em suas produções necessidades históricas de nossa condição subdesenvolvida. Nesse sentido, o trabalho de cada um desses escritores implicados na superação de nossas carências tem sentido ideológico mais amplo, coletivo. Ao sintetizarem aspirações várias, eles têm condições – dentro dos limites de seu campo de atuação – de desenvolver uma

ação dinamizadora sobre outros setores da atividade. A práxis histórica de um grupo social desenvolve modelos de trabalho que podem passar para o conjunto da cultural nacional. (JUNIOR, 2007, p.85)

A força que impulsiona o intelectual engajado é o poder que ele enxerga nas artes. Esse poder faz com que o escritor trabalhe esteticamente as ideias com afinco, e por vezes imagine novos desenlaces, inclusive para o mundo material. Ele exerce o papel de um agente transformador que acompanha os fatos que envolvem o futuro, e por vezes é lançado no interior das discussões. A atividade artística e política do intelectual engajado caminharam numa mesma direção e acompanharam o fluxo transformador do pós-colonialismo. A arte engajada nos países africanos preocupou-se em se desvincular da cultura dominante, e evidenciar a cultura autóctone.

A desvinculação da cultura colonialista se deu a partir da recusa à condição de bastardo cultural imposta pela mentalidade eurocêntrica, por meio da ação artística de vários autores que visaram à constituição de sujeitos que se pretendiam coletivos. Foi preciso então, discutir melhor a condição desse sujeito africano, negro, colonizado. Em 1934, um trio de amigos - Léon Gontran Damas (da Guiana), Aime Césaire (da Martinica) e Léopold Sédar Senghor (do Senegal) se reuniram para discutir o futuro de seus países e o sonho da descolonização, criando um movimento artístico intitulado *Negritude*. Segundo Kabengele Munanga, em *Negritude, usos e sentidos* (2009),

[o] exame da produção discursiva dos escritores da *negritude* permite levantar três objetivos principais: buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão da relação entre os povos para que se chegasse a uma civilização não *universal* como a extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do universal, encontro de todas as outras, concretas e particulares. Para Césaire, a *negritude* é o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura. Mais tarde, Césaire irá defini-la em três palavras: identidade, fidelidade, solidariedade (MUNANGA, p.52, grifo do autor).

Podemos entender que o movimento foi criado para dar voz ao sujeito negro africano e antilhano que se considerava algemado pelas amarradas do colonialismo, mas que em momento algum perdera a consciência da existência enquanto indivíduo, mesmo mediante a subalternidade imposta. Dessa forma, as questões que envolviam esse sujeito

(ainda na condição de colonizado) se tornaram o centro de interesse desse grupo de intelectuais, e ainda de outros escritores que se uniram para discutir os rumos das colônias em África. O movimento criou uma rede de discussões que abriu portas para uma série de pensamentos sobre a identidade negra e caminhos para descolonização.

Pensando em todas essas questões que levantamos até agora, uma pergunta se faz necessária: Por que os estudos pós-coloniais se tornaram importantes para as análises de obras literárias africanas? A resposta para essa pergunta se relaciona ao fato de que o passado colonial alterou a forma da vida no continente dominado, causando desajustes culturais e políticos e modificando as bases essenciais do modo de vida dos países africanos. A literatura africana escrita em língua portuguesa ou francesa, para citar somente dois exemplos, surge a partir de uma necessidade política, de uma necessidade de discussão do direito dos povos, da violência imposta pelo grupo dominante, e pela não assimilação do grupo dominado. Apesar dos esforços de manter seu poderio nas colônias, os europeus se viram confrontados por um grupo de intelectuais, muitas vezes envolvidos na política, que foram capazes de colocar no centro da discussão o problema da colonização. A questão se agravou nos anos 50, quando uma massa significativa de jovens africanos emigra para as metrópoles, sejam elas Portugal ou França, para ingressar nas universidades, e lá adquirem noção de sua poder quando organizados com um objetivo definido e estratégico. Evidentemente que há uma diferença significativa no modo de descolonização das colônias francesas para as colônias portuguesas. Essas primeiras adquiriram liberdade, na sua grande maioria, na década de 60; já as colônias portuguesas começam a se libertar a partir da década de 70 (nos referimos somente às colônias do continente africano). Entretanto, a articulação literária e política na diáspora foi um ponto crucial para a arrancada das lutas anticoloniais.

A literatura, como forma artística, possui especificidades estruturais que propõem uma ambigüidade entre a ficcionalidade e a veracidade, e é a partir da escolha do autor que ela será manipulada na direção de um determinado efeito de real. Evidentemente que, ao analisar uma obra literária, o traço de ficcionalidade da literatura deve ser levado em conta. Entretanto, a literatura pós-colonial projeta uma forte relação com a realidade política e social dos povos dominados, o que nos permite considerá-la como um importante veículo para análise das sociedades outrora colonizadas pela Europa. Em *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais* (1998), Thomas Bonnici

discorre sobre as estratégias na formação da literatura colonial africana e seu avanço na era pós-colonial, considerando que

até certo ponto, todas as literaturas nacionais desenvolveram o seguinte esquema para chegarem a ser consideradas como tal: (1) a imitação de um padrão dominante e sua assimilação ou internalização; (2) a rebelião, onde tudo o que foi excluído pelo padrão dominante começa a ser valorizado. Embora haja crítica a este modelo (...), pode-se dizer que a formação e a consolidação das literaturas pós-coloniais se dão na subversão, ou seja, a resposta ao centro (...). A estratégia das literaturas dominadas é dupla: (1) uma tomada de posição nacionalista, quando a literatura pós-colonial assegura a si mesma uma posição determinante e central e (2) quando questiona a visão europeia e eurocêntrica do mundo, desafiando a sistematização de polos antagônicos (dominador-dominado) para regulamentar a realidade. (BONNICI, 1998, p.18)

Dessa forma, observamos que a estruturação da literatura pós-colonial está ligada à ideologia do sujeito africano que tem poder de fala e busca reconstruir sua imagem por meio da literatura. A independência não garantiu aos povos dominados uma estrutura social sólida; entretanto, ela possibilitou uma liberdade de discussão que alavancou diálogos singulares sobre a hegemonia europeia e a autonomia africana. Na Introdução a seu livro *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais* (2003), Ana Mafalda Leite completa, dizendo que

A crítica pós-colonial considera as formas e os temas imperiais caducos, esforça-se por combater e refutar as suas categorias, e propor uma nova visão de um mundo, caracterizado pela coexistência e negociação de línguas e de culturas.

O termo *Pós-colonialismo* pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que prenomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do *corpus*, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo. (LEITE, 2003, p.11)

Assim, a perspectiva da literatura pós-colonial recai sobre a possibilidade de inversão dos discursos. A crítica volta-se para a antiga metrópole, que terá de lidar com a tomada de consciência dos povos libertos, articulados culturalmente para desconstruir os estigmas coloniais, a animalização e subalternidade a eles atribuídos. Além disso,

possibilita a inserção dos países africanos numa escala mundial das artes, se levarmos em consideração que diversas obras foram traduzidas e conhecidas no mundo inteiro.

O cinema africano pós-colonial também instaura um discurso anti-hegemônico, porque coloca intelectuais africanos atrás das câmeras, isto é, como diretores, e também viabiliza uma nova forma de representação do sujeito africano. Assim, como afirma Mohamed Bamba na introdução do livro *Cinema no mundo – indústria, política e mercado* (2007):

[...] não faltam cineastas africanos que, por meio, de suas obras portadoras de uma visão de mundo e de uma particularidade estética e temática, vêm fazendo com que o continente negro possa participar, embora de forma tímida, da universalidade do cinema” (BAMBA, 2007, apud MELEIRO, 2007, p.18)

Portanto, o cinema africano pós-colonial tem uma ampla relevância para o mercado cinematográfico mundial, retratando a África por meio de um olhar inovador.

3. SEMBÈNE OUSMANE: PARA UMA LITERATURA E CINEMA MILITANTE

Sembène Ousmane nasceu em 1923, em Ziguinchor, na região de Casamança. A infância de Sembène Ousmane foi marcada por momentos de aprendizado e alegria no seio familiar, mas também por dificuldades em tempos de dominação francesa. Alguns episódios da sua vida denotam sua forte personalidade, para citar o evento mais conhecido, quando ele era ainda adolescente, foi expulso da escola por ter dado um soco na cabeça do diretor, Paul Péraldi. A partir desse episódio o menino teve grandes dificuldades de continuar seus estudos na região onde morava. Por conta disso, e de outras peripécias, seu pai decide mandá-lo para casa de seu tio materno, Abdourahmane Diop, na cidade de Marssasoum. Com seu tio, Sembène aprendeu os prazeres da leitura e das discussões sobre a vida, a importância do diálogo e da religião.

Na sua adolescência, Sembène Ousmane se alistou para lutar na II Guerra. E durante esse período Sembène sentiu a difícil realidade de um soldado por conta da rigidez da vida militar. Como nos faz saber Samba Gadjigo, em *Ousmane Sembène, une conscience africaine* (2013)²⁴:

Não é exagero dizer que, no deserto nigeriano, Ousmane Sembène descobriu ao mesmo tempo o senso da vida e o valor do Homem. Lá, ele entendeu, convivendo todo dia com a morte. A futilidade de certas divisões sociais. Universo mineralizado e de uma hostilidade impassível, o deserto mostrou a ele como o ser humano pode ser frágil. (GADJIGO, 2013, p. 109, tradução nossa)

A experiência da guerra para Sembène mudou a forma de ver o mundo e foi tema de algumas obras literárias e cinematográficas. Ele foi o único soldado de sua base militar que não recebeu o certificado de boa conduta por resistir à disciplina militar.

Terminada a guerra, Sembène se mudou para a França. A cidade de Marselha, onde ele foi morar, havia recebido um número grande de africanos que vinham trabalhar na tentativa de sustentar seus familiares ainda nas colônias. Sembène tinha nacionalidade francesa, pois os africanos nascidos na capital da África Ocidental Francesa tinham esse direito. Ele também havia sido alfabetizado em francês, tais

²⁴ Do original: “Il n’est pas exagéré de dire que, dans le désert nigérien, Ousmane Sembène a découvert à la fois le sens de la vie et la valeur de l’Homme. Il y a compris, en côtoyant chaque jour la mort. L’inanité de certaines cloisons sociales. Univers minéralisé et d’une impassible hostilité, le désert lui a montré à quel point l’être humain peut être fragilisé.”

fatores o ajudaram a encontrar trabalho. Com a difícil condição de vida de imigrante, logo ele começou a participar de movimentos trabalhistas, como a *Confédération Générale du Travail* (a CGT – um sindicato dos assalariados de Marselha), e movimentos políticos, como o *Parti Communiste Français* (PC). Dessa forma²⁵,

A ação militante se estende à luta anti-imperialista e o conduz a um estágio em Praga em outubro de 1958. De uma certa maneira, Sembène assegurou junto ao sindicato um posto de observação privilegiado deste universo em que o peso do cotidiano puxa todo o ideal, todo o “impulso” em direção a um amanhã melhor. [...] Sembène Ousmane não se resigna a ser um vencido, ele tem a energia que somente pode ser dada pela esperança. Ele não pode se imaginar sendo espectador deste declínio. Um outro mundo é possível e ele pertence às vítimas de um sistema iníquo que se luta para mudar. (GADJIGO, 2013, p.152, grifo do autor, tradução nossa).

O sindicato dos *dockers* de Marselha foi criado em 1895, na época ele tinha nenhuma ligação política e congregava em diversos setores trabalhistas. O foco do sindicato era defender os interesses econômicos dos trabalhadores da região (GADJIGO, 2013, p.172). Nos anos 50, o dirigente do sindicato era o francês Victor Gagnaire – Sembène o chamava carinhosamente de “Paga Gagnaire”. Victor Gagnaire era um operário inconformado, sua motivação no sindicato era lutar pelos interesses dos trabalhadores da cidade, fossem eles franceses ou imigrantes. Em janeiro do ano de 1936, ele lidera uma importante greve dos *dockers*, que na época se recusavam a fazer o descarregamento dos materiais de guerra enviados pelos E.U.A. Grandes represálias foram direcionadas aos grevistas/sindicalistas, mas o senso de coletividade ganhava cada vez mais espaço entre o grupo, que após uma série de demissões por causa da greve, fizeram passeatas com bandeiras e gritos de liberdade em frente aos barcos do porto de Marselha (GADJIGO, 2013, p.172)

Quando Sembène se junta à luta dos *dockers*, ele se depara com um grupo organizado e crítico, com um histórico de luta que o fascina. Para Gagnaire era importante ter Sembène como um companheiro de luta, tendo em vista que seu histórico de vida (negro, africano, imigrante) seria compartilhado por outros *dockers* que ainda

²⁵ Do original : « L'action militante de Sembène s'étend à la lutte anti-impérialiste et le conduira à un stage à Prague en octobre 1958. D'une certaine manière, Sembène s'est assuré avec le syndicat une poste d'observation privilégié de cet univers où le poids du quotidien toue tout idéal, tout 'élan' vers un lendemain meilleur. [...] Sembène Ousmane ne se résigne pas à être un vaincu, il a l'énergie que seule peut donner une grande espérance. Il ne peut s'imaginer être simplement spectateur de cette déchéance. Un autre monde est possible et il appartient aux victimes d'un système inique de se battre pour le changer. »

não haviam aderido à luta, possibilitando uma força maior na causa. Para Sembène, participar da luta com Gagnaire traria possibilidades de discussão acerca da situação dos imigrantes africanos. Sobre sua atividade no sindicato diz Sembène²⁶:

Nós estávamos em plena época colonial e, além disso, nós eramos estrangeiros na França, pela nossa cultura e pela nossa língua. Consequentemente, foi muito difícil para nós criarmos uma associação. Nós tivemos que situar nossa ação em um nível político, nós não podíamos nos isolar. (SEMBÈNE, 1973, apud GADJIGO, 2013, p.174, tradução nossa).

Sembène viu no sindicalismo revolucionário francês uma porta de entrada para discussão da melhoria de vida dos imigrantes africanos em Marselha.

Os operários do CGT eram também, na sua grande maioria, participantes ativos do Partido Comunista. E Sembène Ousmane, em 1951, se associa, igualmente, ao PC. Foi na sede do partido que ele passa a ter acesso ao universo literário (na sede do PC havia uma biblioteca com obras de diversos temas).

Anos mais tarde, em 1956, Sembène liderou uma associação voltada diretamente aos interesses dos imigrantes africanos – “Association des ressortissants d’AOF/AEF”. Segundo Samba Gadjigo o objeto dessa associação era de²⁷

[...]socorrer os imigrantes das colônias da África. De 1956 a 1959, Ousmane Sembène foi secretário-geral desta estrutura em que operários e intelectuais – notadamente estudantes – convivem. Ela é, principalmente, para ele um meio de engajar todos os africanos da França na luta pela independência. (GADJIGO, 2013, p.193, tradução nossa).

A situação de imigrante e colonizado parecia cada vez mais absurda e dissonante para Sembène, e é neste período que ele encontra na literatura uma forma de lutar. Diante desse contexto, ele inicia sua carreira literária.

²⁶ Do original : “On était en pleine époque coloniale et de surcroît nous étions des étrangers en France, par notre culture et par notre langue. Il nous a par conséquent été très difficile de créer une association. Nous devions situer notre action au niveau politique, nous ne pouvions pas nous isoler”.

²⁷ Do original : “ [...] de secourir les immigrés des colonies d’Afrique. De 1956 à 1959, Ousmane Sembène a été secrétaire général de cette structure où ouvriers et intellectuels – notamment des étudiants – se côtoient. Elle est surtout pour lui un moyen d’impliquer tous les Africains de France dans la lutte pour l’indépendance.”

3.1 A SOCIEDADE E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA

A entrada de Sembène Ousmane para literatura aconteceu no início da década de 50, quando ele lançou mão da poesia. Seu primeiro poema, *Mome Cabob*²⁸, é publicado no número I da revista *Action Politique* (VIYERA, 2012, p.19). Para entendermos o início da carreira literária de Sembène Ousmane é preciso voltar um pouco no tempo.

Nos países africanos de língua oficial francesa, a atividade artística engajada se deu a partir da tomada de consciência e da necessidade de libertação, ainda no período colonial. Nesse momento, a literatura era o veículo de maior impacto nas colônias francesas.

A revista *Présence Africaine* reunia textos importantes para discussões sobre a situação colonial da África, das Antilhas, e dos negros africanos na diáspora. Sua primeira edição ocorre no ano de 1947, e foi uma iniciativa do senegalês Alioune Diop, que na ocasião vivia em Paris (a primeira edição é lançada em Paris e em Dacar). Em 1947, a *Présence Africaine* se tornou uma editora, e a partir de então, uma série de livros de escritores africanos foram lançados. Esses escritores foram protagonistas na luta pela libertação dos países de África francófona.

O ano de 1956 foi um marco para os intelectuais africanos da diáspora, pois nesse ano foi nesse período que ocorreu o *I Congresso de Escritores e Artistas Negros*, na Universidade Sorbonne em Paris. Sembène Ousmane participou como ouvinte no congresso, e esse também foi o ano da publicação de seu primeiro livro – *Le docker noir*. O livro está imbuído de uma forte relação com sua experiência na diáspora. No livro, o protagonista Diaw Falla é um estivador que vive na cidade de Marselha nos anos 50, e que passa por inúmeras dificuldades de sobrevivência junto com seus amigos, também imigrantes africanos. Apesar das mazelas sociais, Diaw Falla sonha em tornar-se um grande escritor.

O *I Congresso de Escritores e Artistas Negros* uniu grandes intelectuais das colônias francesas, e contou também com a participação de críticos dos Estados Unidos, além de outros grandes nomes como: Jean Paul-Sartre, Albert Camus e Lévi-Strauss. O pintor Pablo Picasso também contribuiu com o congresso criando a arte que ilustra o cartaz do evento – anexo III. O congresso foi organizado por Alioune Diop, fundador da aclamada revista e editora *Présence Africaine*. A principal ideia desse congresso era

²⁸ Título em oulof. Na tradução de Paulin Soumanou Vyeira “Liberté”, no português “Liberdade”.

discutir a situação colonial dos países africanos e a visibilidade do sujeito negro no mundo²⁹.

A literatura da África francófona da década de 1950 constituiu-se como um mecanismo de combate, na medida em que faz um apelo popular pela resistência à assimilação da cultura hegemônica, pela busca da identidade e pelo desejo de liberdade. Frantz Fanon, em *Os condenados da Terra* (1968) descreve como, em sua visão, a obra literária funcionava no seio da descolonização:

O contacto do povo com a gesta nova suscita um novo ritmo respiratório tensões musculares esquecidas, e desenvolve a imaginação. Cada vez que o narrador apresenta a seu público um episódio novo, assiste-se a uma verdadeira invocação. Revela-se ao público a existência de um novo tipo de homem. O presente não está mais encerrado em si mesmo, mas esquartelado. O narrador torna a dar liberdade à sua imaginação, inova, faz obra criadora. Acontece até as figuras mal preparadas para essa transmutação, assaltantes de estradas ou vagabundos mais ou menos anti-sociais, sejam reaproveitadas e remodeladas. *É necessário acompanhar passo a passo num país colonizado a emergência da imaginação*, da criação nas canções e nas narrativas épicas populares. O narrador responde mediante aproximações sucessivas à expectativa do povo e caminha, aparentemente solitário, mas na realidade amparado pela assistência, em busca de modelos novos, de modelos nacionais. (FANON, 1968, p.201, grifo nosso)

Já nos anos 60, com a independência dos países da África Subsaariana, os escritores pós-coloniais estavam profundamente imersos nas relações político-sociais de seus países. A literatura é um instrumento de transformação social muito importante nesse período. Para Jean-Marc Moura, em *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999)³⁰,

O autor pós-colonial tem, de modo quase obrigatório, uma concepção forte da literatura na história, do que ela pode para e na cultura, do que ela é capaz para as relações interculturais. É por isso que se pode falar de consciência cultural. A escrita é, naturalmente, uma empreitada

²⁹ Documentário *Lumières Noires* (2006) do cineasta norte americano Bob Swaim reúne depoimentos dos estudiosos da literatura africana, além de escritores e jornalistas que participaram do congresso.

³⁰ Do original: “ L’auteur postcolonial a, de façon presque obligée, une conception forte de la littérature dans l’histoire, de ce qu’elle peut pour et dans la culture, de ce dont elle est capable pour les relations interculturelles. C’est pourquoi l’on peut parler de conscience culturelle. L’écriture est bien entendu une entreprise singulière, mais elle ne se détache pas ici de préoccupations collectives, qu’il s’agisse de traduire une expérience linguistique commune [...], de traduire une expérience socioculturelle [...], d’accepter ou de refuser tel aspect de l’histoire littéraire occidentale.”

singular, mas ela não se afasta aqui de preocupações coletivas, trata-se de traduzir uma experiência linguística comum [...] de traduzir uma experiência sócio-cultural [...] de aceitar ou de recusar tal aspecto da história literária ocidental. (MOURA, 1999, p.43, tradução nossa)

O escritor Martin T. Bestman fala da importância das obras de Sembène nos primeiros anos de independência do Senegal. Em *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain* (1981) é possível constatar que³¹

Sembène Ousmane, por meio de seus livros, nos sensibiliza aos diversos problemas vitais que afrontam a África: ele detecta, dissecar, diagnostica os males que assolam a sociedade, tais as malfeitorias de religiões importadas e da poligamia inadaptada, o aburguesamento das elites, a corrupção que assola nos meios políticos e públicos. Talvez ninguém mais do que ele fez uma crítica tão próxima da realidade africana, ninguém mais do que ele demonstrou com tanta virulência e perspicácia para as instituições ou estruturas sociais, ninguém melhor do que ele ressaltou tão sistematicamente a necessidade viva de infundir uma nova seiva na sociedade africana.[...] Essas múltiplas questões realçam o aspecto eminentemente engajado do combate político-social de Sembène Ousmane. (BESTMAN, 1981, p.28, tradução nossa).

O trabalho artístico de Sembène Ousmane foi importante para pensar na identidade cultural do sujeito africano, na medida em que suas obras contribuíram para a desconstrução do mito da subalternidade do homem africano, e viabilizou uma reflexão crítica sobre o desenvolvimento do Senegal após a independência do país.

³¹ Do original: “Sembène Ousmane, par le truchement de ses livres nous sensibilise donc aux divers problèmes vitaux qu’affronte l’Afrique : il decèle, dissèque, diagnostique les maux qui accablent la société, tels les méfaits des religions importées et de la polygamie inadaptée, l’embourgeoisement des élites, la corruption qui sévit dans le milieu politiques et publics. Nul peut-être plus que lui n’a fait une critique aussi serrée de la réalité africaine, nul plus que lui n’a montré avec autant de virulence et de perspicacité l’envers des institutions ou des structures sociales, nul mieux que lui n’a souligné aussi systématiquement le besoin éperdu d’infuser une nouvelle sève à la société africaine. [...] Ces multiples questions mettent en lumière l’allure éminemment engagée du combat socio-politique que mène Sembène Ousmane.”

3.1.1 O SISTEMA EDUCACIONAL DE LÍNGUA FRANCESA NAS COLÔNIAS E A LITERATURA

O sistema educacional nas colônias francesas fez parte do que chamamos, no Capítulo I, de “primeira herança do colonialismo”. A instalação de escolas francesas nas colônias trouxe como consequência a implementação de modelos da cultura europeia. Nesse sentido, a língua, com toda a carga cultural que carrega, funcionou como importante mecanismo de manutenção da hegemonia. Certos modos de vida ocidentais foram transmitidos aos colonizados por meio da linguagem. Desse modo, podemos considerar que a sobreposição da língua do colono sobre a língua do colonizado resultou no desprezo pela cultura milenar do povo dominado.

A instalação das escolas coloniais possibilitou uma eficaz organização da administração colonial, viabilizando a sua permanência e disseminação. Segundo Bruno Gnaoulé-Oupoh³² – *Romance africano de língua francesa: implicações do novo código e matriz tradicional* (2014):

De fato, o poder colonial francês, organiza, de acordo com as necessidades de sua própria sobrevivência, um sistema de ensino nos territórios ocupados, suscitou sucessivamente, entre outros, dois fenômenos que certamente não figuram ao número de suas previsões: inicialmente a formação progressiva de um público leitor e que se exprime em francês, em seguida a emergência de uma literatura igualmente de expressão francesa. (GNAOULÉ-OUPOH, 2000 apud CARMO, 2014, p.121, tradução nossa)

Logo, o ensino da língua francesa estava diretamente relacionado à manutenção da colônia e à garantia do poderio e domínio sobre os colonizados. Além disso, como nos lembra Gnaoulé-Oupoh, o ensino do francês também serviu para o surgimento de uma população colonial alfabetizada em língua francesa, e que em seguida se serviu dessa mesma língua para apoiar uma revolução anticolonialista. O modelo ocidental de literatura contribuiu, de certa forma, para a literatura moderna das colônias africanas, isso dado, sobretudo, ao domínio, pelo colonizado, da língua do colonizador.

³² Do original : “En effet, le pouvoir colonial français, en organisant, pour les besoins de sa propre survie, un système d’enseignement dans les territoires occupés, a successivement suscité, entre autres, deux phénomènes qui ne figuraient certainement pas au nombre de ses prévisions : d’abord la formation progressive d’un public lisant et s’exprimant en français, ensuite l’émergence d’une littérature également d’expression française. ”

Ao longo do século XIX, várias escolas francesas foram estabelecidas nas colônias africanas francófonas. De acordo com o linguista Moussa Daff, em *Sénégal – Les représentations de l’espace francophone: vers une grille d’analyse des situations linguistiques* (2010) a primeira escola de francês no Senegal foi instaurada no ano de 1830 (p.149). Nesse período, o ensino do francês era direcionado somente aos administradores das colônias. As escolas de língua francesa nunca foram acessíveis para toda comunidade colonial, sobretudo para os autóctones moradores das regiões afastadas das capitais. Mas, conforme a expansão dos espaços dominados, o investimento no ensino foi aumentando.

Todo esse esforço sempre foi ideologicamente justificado mediante o argumento de que os colonizadores, no caso os franceses, estariam levando “civilização e educação”, portanto progresso, aos povos africanos por eles dominados. Porém, de acordo com David Gardinier, em *O impacto francês na educação em África, 1817-1960* (2011), antes da chegada da França em África, já existia no continente a educação islâmica, nas chamadas escolas corânicas, e também a educação tradicional, que incluía os ritos de passagem durante a infância e adolescência dos autóctones (p.86), o que desconstrói totalmente a argumentação hegemônica de que os europeus levaram civilização e educação aos povos africanos.

Assim como os métodos de ensino antes da instalação dos europeus em África, no século XIX, eram alicerçados sobre o ensino islâmico e ensino de ritos tradicionais, durante o período colonial o ensino também era regido por um sistema religioso, as chamadas escolas católicas missionárias. O governo colonial deixou sob os cuidados da Igreja a instrução em língua francesa dos colonizados. Assim, língua e religião caminhavam juntos. Como afirma David Gardinier:

O objetivo principal da educação missionária era a formação de cristãos. Para alcançar este objetivo, as escolas missionárias procuravam preparar um clero indígena, catequistas e professores. Por estarem tentando implantar a Igreja no solo africano, para a introdução do cristianismo em sociedades seja lá o nível e maneiras necessárias para a cristianização, os missionários começaram a aprender os idiomas indígenas e a usá-los como meios de instrução. (GARDINIER, 2011, p.89)

Mas a cooperação Igreja x Estado não durou por muito tempo, pois os administradores locais decidiram focar o ensino dos africanos na língua e cultura

francesa, deixando a religião em segundo plano. Anos mais tarde, o ensino feito por representantes da Igreja foi substituído por aquele ministrado por professores laicos.

A educação nas escolas coloniais era vista por alguns autóctones como uma espécie de prisão cultural. Isso porque, juntamente com a religião, as disciplinas incluíam o ensino da história e civilização francesas, assuntos completamente desconectados da realidade da população local e com ares de superioridade dos franceses sobre as outras civilizações.

A escola colonial foi um alvo recorrente de ataques pela literatura militante anticolonial. O escritor Léon Gontran (um dos idealizadores da *Négritude*) faz, no poema *Hoquet*³³ (Soluço), uma crítica ao domínio da língua, religião e história francesas:

[...]
 Ma mère voulant d'un fils mémorandum
 Si votre leçon d'histoire n'est pas sue
 vous n'irez pas à la messe dimanche avec
 vos effets de dimanche
 cet enfant sera la honte de notre nom
 cet enfant sera notre nom de Dieu
Taise-vous
vous ai-je qu'il vous fallait parler français
le français de France
le français du français
le français français
 [...] (GONTRAN, 1948, apud CHÉVRIER, 1990, p. 34, grifo nosso)

Nesse trecho, a crítica atinge os pilares da colonização francesa. O eu-lírico fala sobre a exortação de uma mãe, que, preocupada com os modos de convenção social *à la française* do filho, não poupa esforços para garantir que ele fale o “francês do francês”. Numa rápida análise, verificamos a fragilidade da sociedade colonial que se depara com a obrigatoriedade de assimilar a língua do colonizador e seus costumes. A crítica de Léon Gontran revela o caminho pelo qual os escritores engajados ousariam a caminhar, desejando claramente que a libertação não tardasse a chegar.

O investimento nas escolas colônias passou a ser uma necessidade para os administradores franceses, tendo em vista todas as implicações políticas no período da Primeira Guerra Mundial, que segundo David Gardinier:

³³ Retirado de *Littérature africaine* (1990), de Jacques Chévrier, mas originalmente publicado em *Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), organizado por Senghor. Tendo em vista o delicado trabalho de traduzir poesias, preferimos mantê-lo na língua original.

Primeira Guerra Mundial, a intenção da política francesa era de propagar a língua e a cultura francesas entre o maior número possível de crianças, enquanto identificava os mais talentosos para treinamento como empregados da administração e do comércio. Os franceses se preocupavam que as escolas produzissem somente o número de graduados que pudessem ser proveitosamente empregados. *Eles desejavam evitar a criação de uma classe culta de educação liberal que pudesse vir a ser o foco para insatisfação anticolonialista.* Portanto, eles encorajavam as missões a limitar os seus esforços pós-primários aos seminários e às escolas catequistas e desestimulavam a abertura de escolas gerais secundárias. (GARDINIER, 2011, p.92, grifo e tradução nossa)

Essa colocação de Gardinier merece duas observações se fazem necessárias: a primeira é de que esse investimento por parte da administração colonial no período da I Guerra gerou a criação de novas escolas de francês, pois a Guerra era um evento incontornável, e o investimento em soldados era uma necessidade. A segunda observação é que tal investimento resultou num fenômeno cultural adverso aos interesses da própria metrópole, dado que a manipulação da língua francesa abriu portas para uma elite intelectual africana que, anos mais tarde, viria a participar ativamente da política no período da descolonização. Como exemplo de intelectual formado nessas condições, temos o próprio Léopold Sédar Senghor, que mais tarde se tornaria o primeiro presidente da República do Senegal. Já no período da Segunda Guerra Mundial, e com ela o crescimento das aspirações descolonizatórias, os franceses se sentiram ameaçados por essa elite intelectual, e, na tentativa de não perderem o controle de suas colônias, eles passaram a investir nas bases econômicas e sociais das terras que “possuíam” em África para garantir a empatia dos povos dominados. Para tanto, os administradores instauraram, em 1946, um plano de modernização dos territórios de Ultramar, “o plano oficial para execução de seus objetivos educacionais” (GARDINIER, 2011, p.24). Dessa forma, os diplomas adquiridos nas colônias passam a ser válidos nas metrópoles, e essa abertura possibilitou um alto fluxo de intercâmbio dos jovens que partiram para França, para cursarem o ensino superior. A partir desse período, os africanos passaram a dominar o código linguístico do colonizador na própria metrópole, e o manipularam como uma espécie de arma – sob um prisma *calibanesco*, contra a colonização.

Nesse momento, ocorreu um dos acontecimentos mais simbólicos da literatura africana francófona. Os jovens da diáspora entraram em contato com intelectuais importantes, como Jean-Paul Sartre e Albert Camus, e essa convivência possibilitou o

aprofundamento das discussões acerca da política colonial. Na França, os africanos na diáspora recebiam uma educação idêntica à dos franceses, e acabaram por fazer de sua estadia na metrópole uma oportunidade para criar e discutir seus textos, fazendo nascer diversas obras de protesto. É válido ressaltar que as escolas coloniais não supriam as necessidades da grande massa populacional das colônias, que ainda permaneciam, sobretudo nas áreas rurais, sem o conhecimento da língua francesa.

O ensino e o uso do francês no Senegal alterou a estrutura cultural no território, tornando-o um país francófono. Desde a sua implementação, a escola colonial impôs o uso do francês nas diversas esferas da sociedade. Evidentemente, a estrutura do ensino da língua francesa foi se desenvolvendo conforme o passar do tempo, e em 1960, ano da independência do Senegal, o ensino do idioma continuou sendo desenvolvido no território, pois a língua francesa tornou-se oficial no país independente. O francês se estruturou no território tornando-se a língua da cultura, do desenvolvimento e da ascensão social da população. Moussa Daff, em *Les représentations de l'espace francophone: vers une grille d'analyse des situations linguistiques* (2010) faz uma análise do uso do francês no Senegal, destacando que, em algumas instâncias, ele é a única língua instituída, como por exemplo, nos textos administrativos oficiais e na Justiça. Já em outras, como textos jornalísticos e discursos políticos, ele convive com as línguas locais, mas em alguns casos se sobrepõe. Entretanto, é no setor da educação que a complexidade se apresenta de maneira mais sensível. Na década de 80, houve uma tentativa de ensino das línguas nacionais em classes experimentais, para dar oportunidade aos alunos de perceberem as línguas ancestrais no universo cultural. Contudo, a formação deficitária dos profissionais e a carência de materiais didáticos forçaram a interrupção desses projetos.

O Senegal possui seis línguas nacionais: oulof, *mandigue*, *sérène*, *soninké*, *pular* e *diola*, e, com o estabelecimento do francês no território, a educação se estruturou numa dinâmica exclusão ou de desmerecimento das línguas nacionais e de toda a representação cultural que elas carregam. De acordo com Moussa Daff³⁴:

³⁴ Do original: “Le rôle privilégié que le français joue au niveau de la population est dû au fait qu’il apparaît comme non marqué ethniquement. La commission nationale de réforme s’est heurtée aux difficultés de choix d’une langue dite d’unification nationale, alors que le wolof [...] semble pourtant tout désigné pour jouer ce rôle. Des oppositions vives se sont fait jour quant au choix du wolof. En revanche, tout le monde accepte le français comme langue officielle et, à la limite, comme langue de communication nationale et supranationale.”

O papel privilegiado que o francês desempenha junto à população é devido ao fato que ele aparece como não marcado etnicamente. A comissão nacional de reforma enfrentou dificuldades na escolha de uma língua dita de unificação nacional, ainda que o oulof [...] parece designado para exercer este papel. Forte oposição é feita quanto a escolha do oulof. Por outro lado, todo mundo aceita o francês como língua oficial e, em última análise, como língua da comunicação nacional e supranacional. (DAFF, 2010, p.152, tradução nossa)

Logo, o francês, além da língua de cultura, tornou-se também a língua de unificação nacional, porque seria a língua que poderia conectar a África (evidentemente nos referimos aos países falantes de francês) com países de outros continentes, colocando-os numa posição de paridade no mundo moderno.

Diante desse quadro, mesmo com a sua estruturação no país, a língua francesa passou, no Senegal, por uma adaptação geocultural. Quando nos referimos a uma língua viva, temos de levar em conta que sua estrutura se adapta à geração que a manipula, e, no caso do Senegal, isso se deu por meio de uma fusão com as línguas nacionais. Moussa Daff³⁵ complementa dizendo que:

Excetuando as situações oficiais (discursos, conferências, cursos, ou no quadro de suas funções em que o francês funciona plenamente), a produção oral em francês representa um corpus importante de onde se pode observar fenômenos de variação sintomáticas da elaboração consciente ou inconsciente de uma nova norma. O francês falado no Senegal e entre os senegaleses é o lugar privilegiado de observação da variação em curso. (DAFF, 2010, p.154, tradução nossa)

Foi dessa maneira que surgiu o *code mixing* (mistura de código), fenômeno sócio-linguístico que manifesta uma urgência de harmonia entre a língua dita da cultura e as culturas das línguas nacionais. Um exemplo de *code mixing* falado no Senegal seria o seguinte:

- *da ngay regle problem bi bala ngay wut* autorisation d'absence
- *waw* d'accord. (DAFF, 2010, p.148)

Dessa forma, mesmo que o indivíduo se expresse em língua nacional, ele se servirá do francês para formular frases.

³⁵ Do original: "En dehors des situations officielles (discours, conférences, cours, ou dans le cadre de ses fonctions où le statut du français fonctionne pleinement), la production orale en français représente un corpus important d'où l'on peut observer des phénomènes de variations symptomatiques de l'élaboration consciente ou inconsciente d'une nouvelle norme. Le français parlé au Sénégal et entre Sénégalais est le lieu privilégié de l'observation de la variation en cours."

Além do *code mixing*, outro código linguístico foi sendo criado, tomando por base o francês. Esse segundo código ao qual nos referimos é o chamado *petit-nègre*. Em “*Non-langue*” et littérature- l'exemple du *petit-nègre* (2010), Ozouf Sénamin Amedegnato³⁶ faz desse registro uma definição esclarecedora:

Realidade sociolinguística, o falar *pétit-nègre* [...] é definido como um francês incorreto, sumário ou rudimentar falado pelos nativos das antigas colônias francesas – e por extensão, um estilo confuso. Como toda expressão econômica (ou seja, um nome atribuído a um grupo por pessoas que são exteriores, geralmente pejorativo, às vezes racista), o *pétit-nègre* foi reinvestido pelos africanos e reivindicado por meio das práticas discursivas diversificadas. (AMEDEGNATO, 2010, p.97, tradução nossa)

A partir da definição de Amedegnato, é possível verificar que o *petit-nègre* era um registro específico dos negros africanos das colônias francesas, e cuja existência derivou do francês *standard*. A adaptação do francês padrão para o *petit-nègre* era vista pelos colonos como a criação de uma “língua bárbara”, expressão da incapacidade de aprendizado do francês por parte do africano, e por vezes vista como um motivo de riso³⁷.

Não podemos considerar o *petit-nègre* nem língua francesa nem africana, pois, nascida de situação de convivência intercultural, e pela situação histórica em que surgiu (presença francesa em África), ela faz parte de uma situação social nova. Na literatura e no cinema de Sembène Ousmane, esse código linguístico vai dar voz a personagens como Diouana, na novela *La noire de...* (1962).

O fato é que, depois da independência, o Senegal passou por mudanças em diversas esferas, e, ainda que o ensino do francês tenha permanecido no território, os intelectuais africanos questionaram a supremacia do francês face às línguas nacionais.

³⁶ Do original: “Réalité sociolinguistique, le parler petit-nègre [...] est défini comme un français incorrect, sommaire ou rudimentaire parlé par les indigènes des anciennes colonies françaises – et par extension, un style embarrassé. Comme toute expression exonymique (c’est-à-dire un nom attribué à un groupe par des personnes qui lui sont extérieurs, souvent péjoratif, parfois raciste), le petit-nègre a été réinvesti par les Africains et revendiqué, à travers des pratiques discursives diversifiées.”

³⁷ O demérito desse “africano incapaz” é realçado pela ironia de uma imagem que foi construída dos *tirailleurs sénégalais* falantes do *petit-nègre*. Essa foi a língua de comunicação entre grande parte dos *tirailleurs* e franceses durante as batalhas. Em 1914, o jornalista Pierre Lardet criou o rótulo do chocolate “Banania” usando como figura um *tirailleur*. No rótulo, além da imagem do soldado, havia também a frase “Y a bon”, uma frase em *petit-nègre*. A construção da imagem do *tirailleur* “Banania” é uma notória forma de ridicularizar o africano, e de reforçar sua incapacidade de aprendizado.

Assim, ao longo dos anos, a educação também enfrentou questionamentos e transformações. No ano de 1971, numa iniciativa inovadora, Sembène Ousmane, juntamente com o linguista Pathé Diagne é criada a revista Kaddu, escrita totalmente em oulof. No mesmo ano Pathé Diagne, lançou a *Grammaire en wolof moderne*. Anos mais tarde, surgiu a revista em oulof e pular – *Sofa*, uma publicação da Associação de Pesquisadores do Senegal. Essas, entre outras iniciativas dos intelectuais no pós-colonialismo, marcaram uma necessidade, surgida após a independência, de estruturar o país a partir de referências comuns do povo, logo, mediante tentativas de tornar as línguas nacionais, línguas de cultura.

Mesmo com todo o investimento da língua francesa no Senegal, as línguas locais ainda ocupam grande espaço. Como nos faz saber Moussa Daff, o francês não é a língua falada fora dos estabelecimentos administrativos, pelo contrário: ele é praticamente deixado lado, dando lugar às línguas nacionais, sobretudo o oulof, língua falada por quase 80% da população senegalesa. Nas igrejas, na televisão, no cinema, no teatro e, sobretudo, no seio familiar, as línguas nacionais ainda são faladas. Logo, podemos perceber que a identidade cultural por meio da língua também resistiu as interferências europeias. Mais uma vez, Sembène Ousmane também exerceu papel importante nesse resgate da identidade do país, tendo em vista sua atuação singular no cinema africano quando decidiu em produzir filmes em oulof, como foi o caso de *Mandabi* (1968).

3.2 DESCOLONIZANDO AS TELAS DE CINEMA

Na década de 60 Sembène Ousmane já era um escritor conhecido, tinha escrito os romances como *Le docker noir* (1956) e o então recente *Les bouts de bois de Dieu* (1960). Percebendo a frágil relação de seu povo com a cultura letrada francesa, ele viu no cinema uma arte mais acessível. Nos anos de 1961-62, Sembène morou na Rússia para estudar cinema. Ele realizou um estágio em Moscou nos estúdios “Gorki”, com duas personalidades do cinema russo: Marc Donskoï e Sergei Guérassimov.

No seu retorno à África, ele passou a se dedicar ao cinema, e em 1963 ele lançou seu primeiro *Borom Sarret*, um curta-metragem que narra um dia de trabalho de carroceiro no Senegal ainda colonizado. Essa obra foi um marco no cinema africano, pois se trata da primeira obra cinematográfica senegalesa, criado por um senegalês, e realizado após a independência do país. Segundo, Manthia Diawara, em *African Cinema* (1992).

The collaborative effort of African film students and Frenchmen like Rouch and Sadoul is a factor that influenced France in the early sixties to change its policies toward African involvement in film. The other determining factor is France's intention of forming binding economic, political, and cultural relations with its former colonies. It is therefore interesting that France began its production of African film after most African countries assumed their independence from it. The financial and technical support from the French Ministry of Coopération was serious enough to start in 1963 with the release of Ousmane Sembène's *Borom Sarret*, the emergence of Francophone African film, and to catapult the Coopération on top as the producer of African cinema. (DIAWARA, 1992, p.24)

A atividade cinematográfica de Sembène está ligada a um discurso anti-hegemônico na medida em que construiu uma nova forma de representação dos autóctones, isto é, seus filmes propuseram um novo olhar ao sujeito africano, e a cultura africana, importantes no período de reconstrução nacional.

A visão de Sembène Ousmane sobre a identidade cultural senegalesa pode ser notada na escolha temática de suas obras. Os temas abordados estão intimamente ligados à realidade de seu povo, pois para ele, o público tinha de ter intimidade com a arte.

Segundo o próprio Sembène³⁸:

³⁸ Do original: “ils [les artistes] sont la voix de toutes les femmes et non pas d’une femme ; ils sont tout, sauf la voix de cette minorité qui obstrue la marche du peuple. Voilà ma déontologie du cinéma africain.

eles [os artistas] são a voz de todas as mulheres e não uma mulher; eles são tudo, menos a voz dessa minoria que obstrui a marcha do povo. Essa é a minha moral do cinema africano. Há estados africanos onde cineastas estão na prisão; é preciso fazer tudo para libertá-los. Há outros em que os cineastas foram espancados por ter abordado alguns assuntos, e onde seus filmes são proibidos. [...] O cinema chegou na hora certa: nossos povos são muito ricos. Ele ainda nunca tinha acontecido na história do nosso continente, esse desejo de possuir o passado e controlar o futuro para criar uma síntese. (SEMBÈNE, 1977, apud HAFFNER, 1985, p.24, tradução nossa).

O objeto de análise dessa pesquisa – *La noire de...* mostra claramente essa relação íntima de Sembène com seu povo. A trajetória da protagonista Diouana nos revela alguns acontecimentos políticos e sociais do Senegal, ficando evidente o posicionamento crítico do diretor como veremos na análise da obra no capítulo seguinte.

Il y a des États africains où des cinéastes sont en prison ; il faut tout faire pour les libérer. Il y en a d'autres où des cinéastes ont été battus pour avoir abordé certains sujets, et où leurs films sont interdits. [...] Le cinéma est arrivé au bon moment : nos peuples sont très riches. Il n'était encore jamais arrivé dans l'histoire de notre continent, ce désir de posséder le passé et de contrôler l'avenir pour créer une synthèse."

4. *VOLTAÏQUE*: UMA OBRA PROVOCADORA

O livro *Voltaïque* é a quarta obra de Sembène Ousmane, publicado em 1962 pela importante editora *Présence Africaine*, a obra reúne doze novelas e um poema. Nela, nota-se claramente o engajamento do autor que assume como temática relevante questões relacionadas à África francófona, sobretudo, o Senegal, seu país de origem. Os temas das novelas dessa coletânea revelam as fragilidades de um país recentemente independente como, por exemplo, os resquícios da colonização e a vulnerabilidade da estrutura política do Senegal, bem como, temas polêmicos como: a emancipação feminina e a poligamia. O próprio título da obra denota a visão crítica que Sembène tem do Senegal dos anos 1960, período de reconstrução do território.

O termo *voltaïque* é descrito pelo dicionário *Larousse* como uma expressão que define indivíduos da região de Haute-Volta, atual Burkina Faso, também ex-colônia francesa. Segundo Benoît Beucher, em *La colonie et la 'famille voltaïque', mariage de cœur ou de raison ?* (2010), durante o período de dominação europeia, a população de Haute-Volta foi dividida em duas: região de Bobo, que era considerada a zona dos revoltosos e insubmissos, e a região em torno de Ouagadougou que era caracterizada como a região dos domesticados e subordinados. Durante a ocupação francesa, os administradores coloniais tiveram grandes dificuldades de conter as revoltas e rebeldias da população *voltaïque*. O número de *voltaïques* insubordinados ao poder colonial era suficientemente grande para causar pressão e receios aos administradores franceses. Por isso, os *voltaïques* são lembrados por suas lutas de resistência colonial.

Com essa breve explanação, podemos aproximar o significado do termo *voltaïque* (levando em consideração sua característica histórica, como descrevemos sucintamente acima) com a obra de Sembène Ousmane se pensarmos nos temas abordados por ele nas narrativas que compõem o livro. Vejamos, por exemplo, a primeira novela do livro intitulada “Devant l’histoire”. A história gira em torno de dois personagens - Abdoulaye, um jovem conhecido na região pelo seu nível de instrução, e Sakinéto, uma jovem *à la mode française*, também letrada e de personalidade forte.

A moça deseja assistir o filme *Samson e Dalila*, enquanto o rapaz prefere ver o *Ballet-Africain*. A briga do casal é o tema central da narrativa, porém, o leitor precisa estar atento às mensagens propostas pelo autor, pois tal desentendimento é, na verdade, uma metáfora criada por ele para discutir uma questão de ordem maior: a perda de equilíbrio de um país. Sembène usa os personagens secundários para provocar reflexão

no leitor sobre essa questão. Um desses personagens faz claramente uma comparação entre a discórdia que ronda Addoulaye e Sanikétou e a discórdia entre dirigentes do país, isto é, os políticos. Assim como o jovem casal, os líderes nacionais que não conseguem unir ideais tendem a afrouxar o relacionamento resultando num desequilíbrio na administração do país.

É possível verificar que a temática da narrativa está ligada a uma tensão existente na administração nacional ainda em formação. O título – “Devant l’histoire” prepara o leitor para as narrativas seguintes e direciona o seu olhar. Tal estratégia pode ser considerada como uma forma do autor indicar o teor crítico da obra. Por sua vez, podemos reagrupar³⁹ as novelas em temáticas diversas: a) culturais e religiosos, como, por exemplo, “Ses trois jours”, “Mahamoud Fall” e “Souleymane” em que a crítica de Sembène Ousmane atinge a veia do islamismo no Senegal, isto é, a importância dada aos líderes muçulmanos *marabouts* e sua idoneidade diante da população que os louva. A prática da poligamia é também um assunto abordado nessa novela, e nota-se que para o autor ela é marca de desrespeito e desvalorização da mulher; b) diáspora na França, como, por exemplo, as novelas “Lettres de France” e “La noire de...”, em que as personagens femininas projetam na metrópole seus sonhos, mas vivem grandes decepções exatamente por causa deles. Nessas duas narrativas Sembène Ousmane faz uma crítica às novas práticas de dominação francesa. A novela “Chaïba” leva o nome do protagonista da história, um homem árabe, que vive as durezas da vida na metrópole em plena guerra da Argélia, o autor faz uma reflexão sobre o modo de vida dos árabes na França; c) sócio-políticos, como, por exemplo, “Un amour de la rue ‘Sablonneuse’”, “Prise de conscience”, “La mère” e “Communauté”. Em “Un amour de la rue ‘Sablonneuse’” o cotidiano dos habitantes guarda questões de ordem política, como o *referendum* de 1958 e os novos governantes do país, já na segunda novela Ibra, o protagonista aparece como um militante que defende as causas dos operários, e traz para o centro da discussão o despertar de trabalhadores e a nova burguesia autóctone. Em “La mère” duas questões são colocadas em discussão – o poder que as autoridades exercem sobre o povo (no caso dessa narrativa o poder é exercido pelo rei) e a sabedoria e força da mulher (que confronta as ordens do rei). Na última narrativa desse tópico, os personagens são representados por dois grupos – dos gatos e dos ratos. O conflito

³⁹ Usaremos a divisão temática proposta por Y.S. Bofo no artigo *Voltaire d’Ousmane Sembène, commentaires et observations* (1977).

narrativo gira em torno das estratégias do grande representante dos gatos – El Hadji Niara –, para dominar os ratos por meio de seus ideais religiosos.

Na derradeira novela do livro – “Le Voltaïque”, Sembène faz uma crítica aos africanos que contribuíram com a captura do seu próprio povo para o mercado escravo europeu em período pré-colonial. É pela voz de Saër – *le voltaïque*, que o leitor faz uma viagem ao passado e embarca no navio “L’Africain”. A personagem nos conta os infortúnios vividos por um dos negros capturados, Amoo, ao mesmo tempo em que revela a origem dos *balafres* por meio de um resgate antropológico do seu significado. Os *balafres* eram grafismos feitos nos negros capturados para marcar a pureza de escravo à venda. Na história, Amoo mutila o corpo de sua filha e tira, assim, essa pureza na tentativa de livrá-la da captura. O *balafre* que a pequena Iomé carrega em seu corpo se torna, com isso, símbolo de resistência à escravidão.

Dessa forma, é possível associar o significado da palavra *voltaïque*, que geograficamente está ligada à população de Haute-Volta, um povo considerado resistente aos domínios coloniais, com as personagens centrais das narrativas, que, de certa forma, rompem com o modelo do colonizado submisso e ingênuo, já que também resistem às desventuras sociais provocadas pela colonização. Por fim, entendemos que essa obra propõe diversos questionamentos acerca dos desequilíbrios que o Senegal e, de algum modo, a África francófona, enfrenta depois de sua libertação. Ao discutir todas essas questões, o livro também torna-se um símbolo de resistência significativo para a construção da identidade cultural de um povo recentemente liberto e que busca referências nacionais para sua estruturação.

4.1 A NOVELA *LA NOIRE DE...*

Como já vimos no capítulo III deste trabalho, Sembène possui uma veia militante que permeia o seu fazer literário. Em consequência disso, a nossa leitura de *La noire de...* foi realizada à luz dessa característica do autor. Consideramos essa novela um dos textos mais provocativos do livro, com campo fértil para discussões que abordaremos nesse trabalho, bem como na análise de sua adaptação para o cinema realizada quatro anos após ter sido escrita. A novela *La noire de...* abre caminhos para uma reflexão sobre a visão da identidade cultural senegalesa de Sembène Ousmane, na medida em que aborda aspectos políticos, sociais e culturais que, de certa forma, são relevantes para pensarmos na identidade do sujeito pós-colonial.

Algumas perguntas podem colaborar para enriquecer a nossa análise da novela, tais como: qual a razão de discutir o colonialismo no período de independência? Quais os perigos enfrentados pelos africanos na metrópole quando estes decidem dirigir-se a ela? Qual a relação entre a trajetória da protagonista e a identidade do sujeito cultural pós-colonial? Todas essas questões serão discutidas no decorrer da análise da narrativa com um ponto de chegada em comum.

Por meio do discurso indireto livre a narrativa se mescla com a fala do narrador e os diálogos entre as personagens. A onisciência de narrador, no entanto, é um mecanismo que está a favor do seu olhar. Ela permite que ele descreva os acontecimentos da história e também o estado psicológico das personagens, sobretudo, da protagonista, segundo seu olhar.

O primeiro parágrafo da narrativa localiza o leitor no espaço e no tempo em que a história aconteceu. O narrador descreve com precisão temporal o período em que a história se desenrolará: 23 de junho de 1958. É importante ressaltar que esse foi um ano relevante para o futuro das colônias africanas francófonas, pois Charles de Gaulle subiu ao poder, bem como aconteceu o referendo que decidiu o futuro dos territórios até então dominados pelo governo francês. Ele foi chamado de ano da V República.

Ainda no início da narrativa, vemos o olhar que o narrador dirige aos passantes da cidade: “Sur la Croisette, ni le destin de la République française, ni l’avenir de l’Algérie, pas plus que des territoires sous la coupe des colonialistes, ne préoccupaient ceux qui, têt, envahissaient la plage d’Antibes” (SEMBÈNE, 1962, p.157). Eles parecem despreocupados com as questões de ordem política da metrópole e, os conflitos envolvendo as colônias. É nesse ambiente que surgem as primeiras figuras da história:

inspetores, jornalistas, um fotógrafo e três outras pessoas sem nome. Os personagens estão reunidos por causa de uma morte, mas o falecido é menos interessante do que as estátuas, as máscaras, as peles de animais entre outros artigos “selvagens” que decoram o ambiente e nos remetem a uma espécie de museu. Nesse mesmo ambiente uma perícia é realizada e duas testemunhas dão depoimentos, e os primeiros relatos sobre o personagem morto começam a irromper.

Os personagens, por sua vez, recuperam o dia da morte de uma empregada (figura que eles chamam pejorativamente de “négresse”), de acordo com seus pontos de vista. É assim que o leitor vai se inteirando do nome, do ofício, do local e da forma como o personagem morreu, mas sem saber as causas do falecimento.

A jovem Diouana chegou à França em abril de 1958. Esse ano, no entanto, não foi escolhido pelo autor de forma aleatória, já que foi um ano decisivo para a relação da metrópole francesa com suas colônias africanas. Desde o fim da Segunda Guerra Mundial a discussão sobre a independência dos países da África subsaariana tinham sido acaloradas. Intelectuais da diáspora pressionavam a França para a elaboração de um acordo em que se estipulava a libertação desses países, ao mesmo tempo em que os políticos das colônias se reuniam para criar partidos⁴⁰ na intenção de subirem ao poder de seus territórios. Essas disputas pelo poder mudaram a perspectiva dos povos ainda em situação colonial reivindicando a liberdade como direito necessário e urgente.

Evidentemente que a ideia de libertação das colônias foi um assunto incômodo para a França, pois tratava-se de um tema que alteraria inevitavelmente em sua economia. Como vimos no capítulo I desse trabalho, A França, no fim da década de 1950, articulou-se para garantir que o poder de influência sob suas colônias fosse garantido mesmo com o fim do colonialismo. Dessa forma, ela se tornou a nação “aliada”, propôs acordos de união e laços econômico-políticos com os países da África Subsaariana. Além disso, esforçou-se para construir uma imagem de nação protetora.

Essa imagem de nação “aliada” foi reforçada pela própria metrópole no fim da década de 50, como acabamos de explicar, porém, a França desde o período da colonização procurou manter uma vínculos com suas colônias. Se pensarmos em algumas medidas tomadas pela administração colonial francesa como: a dupla

⁴⁰ Alguns partidos políticos senegaleses foram importantes para a discussão sobre a independência do país. Em seu estudo *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques* (2003), El hadj Ibrahima Ndao relata sobre importantes manifestações políticas no país com o fim da II Guerra Mundial. Podemos citar um dos partidos de maior representação dentro da Assembleia: BDS – *Bloc Démocratique Sénégalais* criado em setembro de 1948. Organização política que contou com a participação de Léopold Sédar Senghor.

nacionalidade garantida dos africanos originários das capitais da África Ocidental Francesa – AOF, e da África Equatorial Francesa – AEF; o investimento nas escolas coloniais para a divulgação da língua e da cultura francesa; a busca por soldados para participarem das grandes guerras junto à França como se fizessem parte de um só grupo. Dessa forma, a França, por meio de suas estratégias de dominação, sustentou uma imagem de referência de civilização, de sabedoria e de poder diante das populações colonizadas.

Diouana mostra-se ansiosa em conhecer a França, e passa a fantasiar uma realidade de vida bem diferente da que ela tinha em Dacar. A proposta da viagem para a metrópole foi um acontecimento que mudou a vida dessa jovem. Ela ansiava por uma existência diferente, com possibilidades de ascensão social e a descoberta de um lugar onde pudesse gozar sua liberdade. Para Diouana a viagem simbolizava uma mudança positiva de seu percurso. Logo nas primeiras páginas da narrativa é possível perceber a excitação da personagem⁴¹:

C'est là-bas, en Afrique, que tout commence. Diouana, trois fois par semaine se tapait ses six kilomètres aller et retour. Mais depuis un mois, elle était gaie, ravie, cœur battant, comme si elle découvrait l'amour. La route était longue de sa demeure à celle de ses maîtres. Dès la sortie de Dakar, se pavanaient de fraîches maisonnettes, dans l'écrin d'une floraison amalgamée de cactus, de bougainvilliers, de jasmins. La route bitumée de l'avenue Gambetta s'étirait en une longue bande noire. La petite bonne, heureuse, joyeuse, ne maudissait plus cette route, ses maîtres, comme d'habitude. C'était une longue trotte, mais plus depuis un mois ; depuis que Madame lui avait dit qu'elle l'emmenait en France. La « France », elle martelait ce nom dans sa tête. Tout ce qui vivait autour d'elle était devenu laid, minable ces magnifiques villas qu'elle avait tant de fois admirées. (SEMBÈNE, p.162-163, grifo do autor).

Desde que Diouana recebeu a proposta de viagem para metrópole, sua cidade natal – Dacar, tornou-se incompatível com o modo de vida que a jovem sonhava. O excerto

⁴¹ Tradução nossa: Foi lá, na África, que tudo começou. Diouana, três vezes por semana andava seus seis quilômetros de ida e volta. Mas desde há um mês, ela era alegre, feliz, coração batendo forte, como se ela descobrisse o amor. A estrada era longa de sua casa até a de seus mestres. Desde a saída de Dacar, desfilavam frescas casinhas numa floração amalgamada de cactus, de buganvílias, de jasmins. A estrada asfaltada da avenida Gambetta se esticava em uma longa faixa preta. A pequena serviçal, feliz, alegre, não amaldiçoava mais essa estrada, seus mestres, como de costume. Era uma longa caminhada, mas ainda mais desde um mês; desde que a Senhora lhe disse que ela o levasse para a França. A "França", ela martelava esse nome em sua cabeça. Tudo o que vivia em torno dela tinha se tornado feio, gasto estas belas vilas que tantas vezes tinha admirado.

acima nos mostra que na medida em que Diouana constrói uma imagem positiva da França, ele constrói também uma imagem negativa de Dacar.

A estrada que liga a casa da protagonista a de seus patrões é descrita brevemente pelo narrador e é possível observar por meio dessas descrições certa beleza do lugar. Ademais, com o decorrer da narrativa, o autor vai tecendo uma comparação parcial entre os dois países – Senegal e França, pelo prisma da protagonista. Nesse processo, observa-se que ela passa a desprezar sua terra natal, não enxergando nada além de uma feiúra da região.

A emancipação feminina é uma temática recorrente na obra de Sembène Ousmane. É possível encontrar em *Voltaïque* outras histórias em que as mulheres estão no centro da narrativa e posicionam-se criticamente às situações que vivenciam. Na novela “Souleymane”, a personagem Yacine N’Doye é uma jovem que foi entregue para se casar com o velho Souleymane. Porém, não podendo sufocar suas necessidades sexuais, a protagonista decide tomar o sobrinho de seu esposo como amante. Além disso, N’Doye decide deixar o marido e voltar para casa de seus pais. Em consequência dessas ações, entra numa disputa pela guarda do filho mais velho e a ganha.

É evidente que, numa sociedade em que os homens têm poder de decisão, uma figura como Yacine N’Doye incita confrontos. Sua postura é inversamente proporcional às tradições culturais em que o homem é a figura central e o detentor da palavra final. Assim, como bem retrata Martin T. Bestman, em *Sembène Ousmane et l’esthétique du roman négro-africain* (1981)⁴²:

(...) é na juventude feminina que o desejo de emancipação manifesta-se mais fortemente (...) Estas últimas, mais audaciosas do que suas mães, testemunham uma abertura de espírito e um senso agudo de responsabilidade da mulher no seio da sociedade moderna. (BESTMAN, 1981, p.79, tradução nossa)

Quando Sembène constrói personagens femininas independentes e fortes, ele está tentando fazer uma crítica à sociedade africana em que o homem é visto como o grande gestor da família. O machismo é denunciado e, sobretudo, confrontado quando

⁴² Do original: “(...) c’est chez la jeunesse féminine que le désir d’émancipation se manifeste plus fortement (...) Ces dernières, plus audacieuses que leurs mères, témoignent donc d’une plus grande ouverture d’esprit et s’un sens aigu de la responsabilité de la femme au sein de la société moderne.”

personagens como Diouana, Yacine N'Doye, entre outras, decidem tomar frente de suas próprias vidas.

Na novela *La noire de...*, diante da proposta de trabalho na metrópole, Diouana investiu suas escassas economias para tirar uma carta de identidade. Essa identidade era necessária para a realização da viagem uma vez que precisava ajustar-se ao padrão de cidadania exigido pela metrópole. Porém, encaixar-se nos protótipos solicitados demandava certo distanciamento dos padrões culturais locais. A feiúra e a precariedade de Dacar não permitiam a concretização do padrão de vida que a jovem ansiava, e a beleza da Côte d'Azur (ainda desconhecida) parecia se aproximar ao ideal da personagem.

Nesse jogo de aceitação e recusa dos seus traços culturais de origem, é exigido da personagem uma nova forma de se colocar nos lugares, tanto naqueles já eram frequentados, quanto nos que desejava frequentar. Esse comportamento, no entanto, afeta, inevitavelmente, a identidade da personagem que vai sendo descrita pouco a pouco pelo narrador decidido a discorrer sobre cada uma dessas mudanças. Logo, adquirir a carta de identidade era assumir também um modo de vida diferente. Contudo, o que a jovem não sabia era que esse modo de vida lhe traria desafios e seria responsável confrontariam o seu antigo modo de vida com o atual.

O narrador ironiza a imagem da França criada por Diouana. Para assim o fazer, ele utiliza como estratégia diferenciar o país real daquele imaginado pela personagem, por meio do uso das aspas – “La ‘France’”(SEMBÈNE, 1962, p.163) sendo que, a França idealizada por ela encontra-se com essa marcação. Fica claro que a protagonista possuía uma visão romântica da metrópole e que esta sustentou a ideia da viagem. Seu contentamento e deslumbre com a partida para a metrópole é evidente, assim como observa-se no excerto abaixo⁴³:

Dans toutes les pièces, le même spectacle : tout était emballé, ficelé : des caisses s'entassaient çà et là. Diouana n'avait plus beaucoup à faire ; elle avait frotté le linge pendant dix jours. (...) Son regard brillant de contentement fixé sur les murs vides, glissait. Son cœur battait au ralenti. Elle en serait malade si madame changeait d'avis. (SEMBÈNE, 1962, p.164)

⁴³ Tradução nossa: “Em todos os cômodos o mesmo espetáculo: tudo estava embalado, amarrado: caixas amontoadas aqui e ali. Diouana não tinha muito a fazer; ela tinha esfregado a roupa durante dez dias. (...) Seu olhar brilhante de contentamento fixo nas paredes vazias, escorregava. Seu coração batia lentamente. Ela estaria doente se madame mudasse de ideia.”

É possível perceber uma felicidade constante na personagem desde que a notícia da viagem se confirmara. A possibilidade de mudança tornou Diouana uma mulher sonhadora que, fascinada pelo convite dos patrões, ansiava pela partida.

Dessa forma, Diouana não via a metrópole senão como uma espécie de paraíso na terra⁴⁴:

Diouana voulait voir la France et revenir de ce pays dont tout le monde chante la beauté, la richesse, la douceur de vivre. On y faisait fortune. Déjà, sans avoir quitté la terre d’Afrique, elle voyait sur le quai, à son retour de France, riche à millions, avec des vêtements pour tout le monde. Elle rêvait à la liberté d’aller où elle le désirait, sans avoir à travailler comme une bête de somme. Si Madame refusait de l’emmener, elle en deviendrait malade. (SEMBÈNE, 1962, p.165)

As dificuldades da vida em territórios coloniais contribuíram para a formação dessa imagem ilusória da França criada pela personagem. O colonialismo provocou aos autóctones das colônias o engessamento social, isto é, impossibilitou-os enquanto nação de alcançar o progresso político e econômico. É fato que, se existia um grupo social dito superior, existia outro considerado inferior, e nessa estrutura dicotômica, o colono tinha um posicionamento elevado por conta de sua “qualidade de superior”. Consequentemente, o colonizado era colocado numa escala inferior. Assim, em Dacar, Diouana estava fadada às dificuldades de vida de uma sociedade ainda sob as garras da administração colonial.

Antes de sua viagem para França, Diouana já trabalhava na casa da família que a levaria para França. O leitor acompanha pelo olhar do narrador os passos da protagonista e vivencia o estreitamento de seu relacionamento com a patroa nas vésperas da viagem. Assim como a Diouana, a patroa contenta-se com a decisão de permanência da empregada em sua casa, visto que suas últimas funcionárias africanas não eram submissas como Diouana. Ao contrário dessa subordinação da moça, anteriormente, ela havia sido afrontada por suas antigas empregadas. Por sua vez, o discurso amável da contratante fazia parte do comportamento esperado dos colonizadores pois estes sabiam das fragilidades de jovens como Diouana. A estratégia

⁴⁴ Tradução nossa: “Diouana queria ver a França e voltar deste país em que todos cantam a beleza, a riqueza, a doçura da vida. Fazia-se fortuna. Já, sem ter deixado a terra de África, ela via sobre a plataforma, em seu regresso da França, milionária, com roupas para todos. Ela sonhava com a liberdade de ir para onde ela desejasse, sem ter que trabalhar como um animal de carga. Se a Senhora recusasse a levá-la, ela iria ficar doente.”

aqui utilizada era garantir a confiança da jovem fazendo-lhe alguns agrados, tais como dar a ela os seus dias de repouso desejados.

A posição de dominada em que se encontra Diouana, não a deixa perceber as verdadeiras intenções da patroa. No primeiro capítulo da obra *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (1997), Albert Memmi faz uma discussão acerca da origem do mito do colonizado e as formas de concretização de um discurso hegemônico:

E a humanidade do colonizado, recusada, pelo colonizador, torna-se para ele, com efeito, opaca. [...] É preciso que o colonizado seja bem estranho, em verdade, para que permaneça tão misterioso após tantos anos de convivência [...] ou então, devemos pensar que o colonizado tem boas razões para agarrar-se a essa impenetrabilidade. (MEMMI, 1977, p.81)

Complementa o autor:

Enfim o colonizador nega ao colonizado o direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade. As condições de vida, dadas ao colonizado pela colonização, não a levam em conta, nem mesmo a supõem. O colonizado não dispõe de saída alguma pra deixar seu estado de infelicidade [...]. (MEMMI, 1977, p.82).

Essa desumanização do colonizado permite a manipulação do colonizador sem que ele tenha possibilidade de resistência. A posição socialmente elevada do colonizador o deixa na condição de obediente, serviçal e dependente. Essa imagem pode ser confirmada pela figura da protagonista Diouana que confia a seus patrões a realização de seu grande sonho. Para eles, a jovem oferece a sua força de trabalho e se sujeita às suas vontades. Ademais, verificamos o mesmo comportamento no outro funcionário da casa, o cozinheiro Samba, que diante do conhecimento da partida dos empregadores para a metrópole, se vê numa situação de desespero. Na tentativa de chamar a atenção para a conjuntura delicada em que ficaria sem ter trabalho, ele não vê melhor gesto do que realizar suas funções com mais dedicação do que o normal. Por fim, a submissão de Samba não lhe rende nenhum benefício. Com a partida, no entanto, os patrões deixam ao empregado apenas promessas e a esperança de um retorno que estimula a sua fidelidade mesmo à distância. Se houvesse retorno a Dacar, existiria então a possibilidade de reempregá-lo.

O jogo de interesses entre os dois empregados da família torna-se evidente em determinado momento da narrativa. A relação entre Samba e Diouana fica tensa no momento em que o cozinheiro se dá conta de que mesmo depois de tanta dedicação aos patrões, estes preferem levar Diouana e não ele. Por conta disso, o conflito entre os dois se instaura. O narrador antes de nos dizer a causa dessa disputa deixa o leitor ter acesso a um curto diálogo entre eles, porém, em seguida, pela sua narração, ele permite ao leitor o conhecimento da causa do desentendimento: Samba acreditava que a escolha de Diouana para acompanhar a família na grande viagem só poderia ser fruto de um envolvimento entre a jovem e o patrão. Contudo, não é possível saber se os chefes tinham conhecimento das brigas dos dois empregados. O que podemos verificar é que o espaço da casa foi um local que serviu de cenário para germinar o sonho de ambos, pois era uma representação da vida na Europa: os chefes, o trabalho garantido, e, sobretudo, as promessas de uma vida mais confortável fizeram do local de trabalho uma reprodução, ainda que imaginária até aquele momento, de uma vida mais satisfatória possivelmente alcançada com o distanciamento físico das terras coloniais.

No dia da viagem o contentamento da jovem se tornou ainda mais evidente. Ela estava tomada de felicidade por realizar o seu sonho, entretanto um personagem muito consciente surge na história para revelar os desprazeres que a vida na metrópole reservaria para os africanos decididos à emigração. Durante o período em que viveu na França, Tive Corrêa não sentiu senão a difícil realidade de ser estrangeiro e o cansaço gerado pelo trabalho árduo em terras distantes. No entanto, quando o personagem entra na história para contar sua fracassada experiência na França, Diouana não lhe dá credibilidade, pois seu aspecto físico está destruído pelo abuso do álcool. Essa imagem decadente não permite o respeito da garota que acaba não dando atenção a suas falas, desprezando-as veementemente. Porém, apesar dessa constituição física decadente que não suscita estima, Tive Corrêa é um personagem que surge na narrativa com uma intenção clara: por meio de um discurso pedagógico, ele faz uma declaração para alertar Diouana das dificuldades de sobrevivência na França⁴⁵:

⁴⁵ Tradução nossa: - É verdade que ela parte com o senhor?

O Senhor não respondeu. Ele pegou um cigarro e acendeu-o, lançou a fumaça sobre a cortina, olhou Tive Corrêa dos pés à cabeça. Era realmente um esfarrapado com roupas gordurosas, fedendo a vinho de palmeira. Ele se inclinou, colocou uma mão na cortina.

- Eu pude viver na França por 20 anos, começou Tive Corrêa com um ar de orgulho na voz. Eu que o senhor vê assim, última badalada do sino, eu conheço a França melhor que o senhor... Durante a guerra, eu vivia em Toulon, e os alemães nos enviou com compatriotas africanos para Aix-en-Provence, nas minas de Gardanne. Eu tinha me oposto a que Diouana fosse para a França.

- Nós não a forçamos? Ela está disposta, respondeu amargamente o Senhor.

- C'est vrai qu'elle part avec vous, Monsieur ?

Monsieur ne répondit pas. Il sortit une cigarette et l'alluma, envoya la fumée par-dessus la portière, considéra Tive Corrêa des pieds à la tête. C'était vraiment un loqueteux avec des habits gras, puant le vin de palme. Il se pencha, posa une main sur la portière.

- J'ai eu à vivre en France, pendant vingt ans, débutait Tive Corrêa avec un accent de fierté dans la voix. Moi que vous voyez ainsi, dernier de la cloche, je connais mieux la France que vous... Pendant la guerre, je vivais à Toulon, et les Allemands nous envoyèrent avec des compatriotes africains à Aix-en-Provence, dans les mines de Gardanne. Je m'étais opposé à ce que Diouana aille en France.

- Nous ne l'avons pas forcée ? Elle est consentante, répliqua amèrement Monsieur.

- Effectivement. Quel est le jeune Africain qui n'ambitionne pas d'aller en France ? Hélas ! les jeunes confondent vivre en France, et être domestique en France. (SEMBÈNE, 1962, p.172, grifo do autor)

O diálogo acima mostra o discurso sedutor do colonizador e o discurso revelador do colonizado, ou seja, entre o sonho e a realidade. É importante ressaltar que essas forças antagônicas que aparecem representadas nessa obra de Sembène são salientes na história da relação entre os países, principalmente, no ano de 1958. A V República Francesa é marcada por uma forte busca do estreitamento dos laços com as colônias de África na tentativa de garantir à França poderio e dominação desses territórios mesmo com a aproximação do fim da colonização. As colônias por sua vez, articulavam-se para buscar liberdade política e administrativa, mas o referendo de 1958 foi um meticuloso artifício que garantiu uma ligação entre a França e suas ex-colônias pós 1960 que exterminou a possibilidade de uma maior autonomia para elas.

Na narrativa, Diouana acreditava que a sua partida para França lhe asseguraria uma vida financeiramente mais confortável, sendo o cotidiano na metrópole pleno de liberdade e riqueza. Dessa forma, o discurso dos patrões deveria sustentar essa sua ilusão, sobretudo, para que os seus interesses enquanto exploradores fossem mantidos. Assim, a promessa de viagem para a França foi o artifício utilizado pelo casal para sustentar a fantasia de Diouana.

- De Fato. Qual é o jovem africano que não ambiciona ir para a França? Ai de mim! Os jovens confundem viver na França, e ser serviçal na França.

Em oposição a esse discurso dos patrões, a fala de Tive Corrêa é marcada por uma lucidez que alcança o cerne da problemática: os jovens africanos acreditavam que iriam desfrutar de uma vida mais confortável na França por estarem geograficamente longe dos espaços colonizados, porém, o que Tive Corrêa nos mostra é que a sujeição dos povos africanos é considerada legítima pelos colonizadores europeus em qualquer espaço, prevalecendo, portanto, em qualquer território, o pensamento hegemônico.

A jovem embarca no navio e segue a viagem ambicionando dias melhores. Por meio de um salto temporal somos levados até o momento do desembarque que é marcado pela frieza no contato entre patrão e Diouana: “- As-tu fait une bonne traversée ? - Viye Missié, *aurait-elle répondu si Monsieur lui avait posé la question. Après deux heures de route, ils étaient à Antibes*”⁴⁶ (SEMBÈNE, 1962, p.175, grifo nosso). Novamente com um salto temporal, o narrador nos conta como a personagem estava no seu terceiro mês de trabalho na França. Nesse momento, somos surpreendidos pela descrição do narrador que nos mostra o descontentamento da jovem⁴⁷:

Des jours, des semaines et le premier mois passèrent. Diouana entamait son troisième mois. Ce n'était plus la jeune fille rieuse au rire caché, pleine de vie. Ses yeux se creusaient, son regard était moins alerte, il ne s'arrêtait plus aux petits détails. Elle abattait plus de travail qu'en Afrique, ici. Devenue presque méconnaissable, elle se rongait. De la France... la Belle France... elle n'avait qu'une vague idée, une vision fugitive ; le jardin français en jachère, les haies vives des autres villas, les crêtes des toitures dépassant les arbres verts ; des palmiers. Chacun vivait sa vie, isolé, enfermé chez lui. (SEMBÈNE, 1962, p.175)

O trabalho que Diouana exercia, parecia não lhe agradar, e juntamente com a personagem, o leitor descobre pouco a pouco que a França fantasiada por ela no início da narrativa não correspondia àquela onde vivia. Diante das situações do seu novo cotidiano, o choque cultural que a protagonista vai sofrer é inevitável, pois o modo de

⁴⁶ Tradução nossa: “- Você fez boa travessia ? – Sim Senhor, *teria ela respondia se o Senhor tivesse lhe feito a pergunta*. Depois de duas horas de estrada, eles estavam em Antibes.”

⁴⁷ Tradução nossa: “Dias, semanas e o primeiro mês passou. Diouana começou seu terceiro mês. Não era mais a menina sorridente de riso escondido, cheia de vida. Seus olhos fundos, seu olhar estava menos vivo, ele não se atentava mais aos pequenos detalhes. Ela trabalhava mais que em África, aqui. Quase irreconhecível, ela se atormentava. Da France ... a Bela France ... ela tinha apenas uma vaga ideia, uma visão fugitiva; o jardim francês em repouso, as sebes vivas de outras vilas, os cumes dos telhados ultrapassavam as árvores verdes; palmeiras. Cada um vivia sua vida, isolado, trancado em casa.”

vida europeu muito se diferenciava daquele que a empregada tinha em Dacar e a cultura francesa não era como havia idealizado.

Esse choque cultural que a personagem sente pode ser observado no excerto abaixo:⁴⁸

A l'insu de ses parents, à l'improviste,
ils surgissaient, chantant :

Voilà la Nègres-se

Voilà la Nègres-se

Noire comme le fond de la nuit.

Persécutée, elle se minait. Diouana, lorsqu'elle était à Dakar, n'avait jamais eu à réfléchir sur le problème que posait la couleur de sa peau. Avec le chahut des petits, elle s'interrogeait désormais. Elle comprit qu'ici elle était seule. Rien ne l'associait aux autres. Et cela la rendait mauvaise, empoisonnait sa vie, l'air qu'elle respirait. (SEMBÈNE, 1962, p.176)

A protagonista se depara com um conflito de identidades provocado por dois motivos: o modo de vida num contexto social no qual foi inserida (família europeia, cidade estrangeira, novos hábitos); e no contexto social no qual ela nasceu (família africana, cidade natal, antigos hábitos).

Na medida em que a família evidencia as diferenças existentes entre eles e a empregada, Diouana vai sentindo uma inquietação que resulta num conflito de identidade. Como bem nos faz saber Stuart Hall, a formação identitária do “sujeito sociológico”⁴⁹, conceito formulado pelo teórico, passa pela sua identificação com os outros sujeitos, ou seja, pela identificação com a sociedade no qual está inserido. Dessa forma, é possível observar que o tratamento distinto dado à Diouana pelo casal estimula a abertura de um abismo entre eles, impossibilitando qualquer interação.

⁴⁸ Tradução nossa: “Eis a Negri-nha!

Eis a Negri-nha!

Negra como o fundo da noite. Perseguida, ela minava. Diouana, quando ela estava em Dacar, nunca tinha refletido sobre o problema colocado pela cor de sua pele. Com o tumulto dos pequenos, ela se perguntava doravante. Ela compreendeu que aqui ela estava sozinha. Nada a associava aos outros. E isso a deixava mal, envenenava sua vida, o ar que respirava.”

⁴⁹ Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), Stuart Hall vai abordar diferentes concepções de identidade. Para cada uma dessas identidades há uma concepção de “sujeito” que são classificados em três grupos: “sujeito do Iluminismo”; “sujeito sociológico” e “sujeito pós-moderno”. Nesse trabalho analisaremos a narrativa sob a ótica do “sujeito sociológico”, pois acreditamos que sua definição se enquadra com a temática proposta por Sembène Ousmane na criação da trajetória da protagonista, isto é, o que nos faz pensar que a definição de Hall se aproxima da problemática instaurada pela obra é o fato de que o “sujeito sociológico” estrutura sua identidade com base na interação do meio em que vive.

Em consequência dessa situação, o desapontamento de Diouana provoca uma transformação na maneira com que ela passa a enxergar sua situação de subordinada:⁵⁰

Le venin empoisonnait son cœur ; jamais elle n'avait eu à haïr. Tout devenait monotone. Elle se demandait où était la France ? Les belles villes qu'elle avait vues sur les écrans dans les salles de cinéma de Dakar [...] Le peuple de France se réduisait à ces marmots malveillants, à Monsieur, Madame et Mademoiselle qui lui étaient devenus étrangers. Le territoire du pays se limitait à la surface de la villa. Lentement, elle se noyait. Les larges horizons de naguère se limitaient à la couleur de sa peau qui soudain lui inspirait une terreur invincible. Sa peau. Sa noirceur. (SEMBÈNE, 1962, p.176)

O mundo pessoal⁵¹ de Diouana está desconcertado por causa do conflito entre ela e seus padrões. Pela primeira vez ela a cor de sua pele aparece como um problema. No entanto, esse traço étnico é uma marca significativa de seu povo que não pode ser escondida nem ignorada. Assim, a diferença física entre a personagem e as pessoas ao seu redor fica visível, não sendo possível escondê-la para, com isso, acabar com seu sofrimento, e nesse sentido, sua cor incita uma constante rememoração do local de onde ela saía. Não há interação possível entre a moça e o novo espaço social frequentado e é esse desarranjo, sobretudo, que ocasiona o acirramento da tensão narrativa, pois desencadeia o sentimento de frustração que vai se dá de diversas maneiras no decorrer do texto.

A primeira forma de isolamento aparece devido à diferença linguística entre os colonizadores e colonizados. Como já abordamos no capítulo referente ao ensino da língua francesa em território colonial de África, a inserção da língua do colonizador traz consigo uma forte presença da cultura hegemônica. Dessa forma, não dominar a língua do colonizador exclui o colonizado da prática social. Isso se torna ainda mais delicado quando o colonizado está longe de sua terra natal, pois nessa situação, ele se encontra distante do grupo social que compartilha com ele o mesmo código linguístico.

⁵⁰ Tradução nossa: “O veneno estava intoxicava seu coração; ela nunca tinha odiado alguém. Tudo tornou-se monótono. Ela perguntava-se onde estava a França? As belas cidades que tinha visto nas telas de cinemas em Dacar [...] O povo da França se reduzia a esses fedelhos mal-intencionados, ao Senhor, Senhora e Senhorita que havia se tornado estranhos para ela. O território do país se limitava à área da vila. Lentamente, ela se afogava. Os amplos horizontes de outrora se limitavam à cor de sua pele que de repente inspirou-lhe um terror invencível. Sua pele. Sua negridão.”

⁵¹ O termo “mundo pessoal” é abordado por Stuart Hall (2003) para designar o interior do sujeito, aquilo que lhe é subjetivo. Já “mundo público” serve para designar o exterior do sujeito, ou seja, aquilo que ele compartilha coletivamente.

Algumas passagens da novela nos fazem perceber o isolamento da jovem provocado pela diferença linguística existente entre a sua linguagem e a de seus patrões. “Elles ne parlaient pas la même langue” (SEMBÈNE, 1962, p.165)⁵²; “Toute la maison finalement ne s’adressa plus à la bonne qu’en usant du préambule de ‘Missié’. Egarée par ses médiocres connaissances en français, elle s’enfermait et vivait recluse en elle-même” (SEMBÈNE, 1962, p.180, grifo do autor)⁵³. Como observado nesse trecho, a falta de domínio da língua dos patrões por parte de Diouana acaba favorecendo ainda mais a sua exclusão, da mesma forma que permite com mais facilidade a sua dominação. Durante grande parte da narrativa percebemos uma personagem reflexiva que tem consciência dos abusos por ela sofridos, mas que não consegue ter um enfrentamento direto com os opressores, assim como ocorrerá somente no final da narrativa em que a veremos enfrentar os patrões e romper com os maus-tratos praticados por eles.

O leitor se dá conta do analfabetismo da personagem apenas por meio dos diálogos existentes na narrativa. Eles são sempre curtos e construídos com as poucas palavras que a personagem conhece do código linguístico dos colonizadores (normalmente códigos de obediência): “Viye Madame. Tous les parents sont d’accord. Moi dire à maman pour moi, dire aussi à papa Boutoupa, dit-elle” (p.164)⁵⁴, “Non, Madame, moi partir” (p.165)⁵⁵, “Merci, Madame, répondit-elle, et elle gagna la cuisine”(p.167)⁵⁶, “Viye, Missié” (p.168). Como podemos analisar, não há quase interação entre os chefes com a empregada e a comunicação, quando ocorre, é para suprir as necessidades da família. Porém, essa economia de palavras provoca na protagonista uma angústia crescente e notável.

Albert Memmi atentou-se para o “drama linguístico” enfrentado pelos colonizados:

O colonizado não se salva do analfabetismo senão para cair no dualismo linguístico [...]. Além disso, a língua materna do colonizado, aquela que é nutrida por suas sensações, suas paixões e seus sonhos, aquela pela qual se exprimem sua ternura e seus espantos, aquela enfim que contém a maior carga afetiva, essa é precisamente a *menos*

⁵² Tradução nossa: “Eles não falavam a mesma língua”

⁵³ Tradução nossa: “Finalmente toda a casa só dirigia à empregada usando o termo ‘Missié’. Deslocada pelos seus medíocres conhecimentos em francês, ela se fechava e vivia reclusa nela mesma.”

⁵⁴ Tradução nossa: “Viye Madame. Todos os pais estão de acordo. Eu dizer a mamãe para mim, dizer também a papai Boutoupa, disse ela.”

⁵⁵ Tradução nossa: “Não, Madame, eu partir.”

⁵⁶ Tradução nossa: “Obrigada, Madame, respondeu ela, e ela se dirigiu à cozinha.”

valorizada. Não possui dignidade alguma no país ou no concerto dos povos. Se quer obter uma colocação, conquistar seu lugar, existir na cidade e no mundo, deve, primeiramente, aplicar-se à língua dos outros, a dos colonizadores, seus senhores. No conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é humilhada, esmagada, E esse desprezo, objetivamente fundado, acaba por impor-se ao colonizado. (MEMMI, 1977, p.96)

A abordagem de Memmi sobre o “drama linguístico” nos ajuda a refletir sobre o analfabetismo da protagonista. O uso da língua materna pela personagem não aparece na narrativa, assim, o leitor percebe o seu “drama linguístico” diante de sua deficiência da língua francesa falada. Diouana só se expressa nessa língua quando responde às ordens de seus patrões. Outra questão importante a ser lembrada nesta análise é quanto ao acirramento do mal-estar da personagem gerado, sobretudo, pela inutilização da língua materna. Não há na narrativa outras personagens com quem ela possa dialogar e compartilhar, assim mantém-se, em boa parte do tempo, sem interação interpessoal significativa.

Assim como o isolamento linguístico, a solidão também provocou na personagem uma angústia perceptível. Na medida em que os dias foram passando, Diouana se sentia cada vez mais sozinha e imersa em seus pensamentos, como podemos verificar no excerto abaixo⁵⁷:

Diouana s’abandonnait à ses souvenirs. Elle comparait sa Brousse natale » à cette broussaille morte. Quelle différence, entre ces bois et sa forêt, là-bas, en Casamance. Le souvenir de son village, de la vie en communauté, la coupait encore davantage des autres. Elle se mordait les lèvres, regrettait d’être venue. Sur ce film du passé, 1000 autres détails se projetaient.

De retour dans ce « milieu » où elle était deux fois étrangère, elle se durcissait. Ses pensées la ramenaient fréquemment à Tive Corrée. Cet ivrogne lui revenait souvent à la mémoire, ses paroles se vérifiaient aujourd’hui cruellement. (SEMBÈNE, 1962, p.181, grifo do autor)

O primeiro sinal da solidão que a jovem demonstra sentir é revelado pela saudade. Nesse processo, a personagem volta ao passado e redescobre (à distância) as belezas de sua terra natal. Por intermédio da descrição do narrador, o leitor consegue

⁵⁷ Tradução nossa: Diouana abandonou-se às suas lembranças. Ela comparava seu "arbusto nativo" à esse mato morto. Que diferença entre esses bosques e sua floresta, lá, em Casamance. A lembrança de sua aldeia, da vida em comunidade, a separava ainda mais dos outros. Ela mordía os lábios, arrependia-se de ter vindo. Neste filme do passado, 1000 outros detalhes se projetavam. De volta a esse "meio" onde ela era duas vezes estrangeira, ela se endurecia. Seus pensamentos levavam-na frequentemente a Tive Corrée. Este bêbado muitas vezes retornava à sua memória, suas palavras se mostravam hoje cruelmente.

perceber a inquietação da personagem que “mordia os lábios”, demonstrando sinais de apreensão. O narrador nos fala sobre o arrependimento da jovem, e é nesse momento que Diouana vai relembrar dos conselhos de Tive Corrêa. A solidão desencadeia um fluxo de pensamentos que permite à moça voltar ao passado e reconfigurar a imagem que ela possuía de Dacar antes de sua viagem à França.

Na casa da família Diouana se sentia sozinha. Entretanto, é nesse espaço aprisionador em que Diouana se libertará das amarras da submissão de colonizada. A ausência de liberdade física da personagem abre portas para sua liberdade psicológica, pois o seu enclaustramento, como vimos no excerto acima, possibilita o despertar da jovem para sua real condição.

A posição de subordinação em que a personagem se encontra, retira sua existência enquanto ser humano, pois ela será relacionada somente à sua função dentro da casa, já que nada mais lhe é conferido a não ser o trabalho doméstico. Até mesmo os diálogos com os patrões acontecem somente por causa de seu cargo. Esse desprezo que a protagonista enfrenta é uma prática comum no contexto colonial, e isso lhe confere um sentimento de revolta que desencadeia no desfecho trágico da história. A personagem não é reconhecida como alguém além de suas funções, até seu nome correto é ignorado, visto que nada relacionado à sua humanidade interessava ao casal.

O deslocamento geográfico da personagem para o seio da cultura do colonizador sublinha o “buraco incontornável”⁵⁸ que a separa dos seus patrões, e isso fica claro com a exposição a qual ela é submetida.

C’était la centième fois qu’on la trimbalait de villa en villa. Une fois chez les un, une fois chez les autres. C’est chez le « Commandant » - tout le monde le nommait ainsi – qu’elle s’était rebellée une première fois. Il y avait à dîner, des gens extravagants, qui la talonnaient, la poursuivaient pendant qu’elle cuisinait. Leur présence était une ombre obsédante attachée à ses moindres mouvements. Elle eut comme l’impression qu’elle ne savait rien faire. Ces êtres anormaux, égocentriques, sophistiqués, ne cessaient de lui poser des questions idiotes sur la façon dont les négresses font la cuisine. (SEMBÈNE, 1962, p. 178, grifo do autor)

Diouana era vista como uma figura “diferente” pelos europeus. Havia nela algo que despertava a curiosidade dos outros personagens. Podemos interpretar, portanto,

⁵⁸ Para usar a expressão do narrador (Sembène, 1962, p.167)

que tal comportamento curioso, admirado e insistente é o olhar exótico dos colonialistas em relação à África.

O excerto abaixo mostra como se deu a tomada de consciência de Diouana⁵⁹:

Vendue... vendue... achetée... achetée, se répétait-elle. On m'a achetée. Je fais tout le travail ici pour 3000 francs. On m'a attirée, ficelée et je suis rivée là, comme une esclave. Elle était fixée, maintenant. Le soir, elle ouvrit sa valise, regardant tous les objets et pleura. Personne ne s'en souciait. (SEMBÈNE, 1962, p.182, grifo nosso)

Podemos perceber que, mesmo privada da liberdade física, ela encontra-se liberta psicologicamente da opressão que estava vivendo naquele ambiente. Ela se dá conta de que estava ali somente para lavar, passar, cozinhar, e que seus sonhos não passavam de ilusões.

O a liberdade é se torna uma necessidade imperativa para a personagem. E movida por essa vontade “Elle garda le silence, pendant que la nervosité faisait trembler ses lèvres. Elle remonta à la salle de bains, se dévêtit. C’est là qu’on la trouva, morte” (SEMBÈNE, 1962, p.184)⁶⁰. Os padrões eram ingênuos ao julgar Diouana, pois não viam nela marcas de rebeldia. Porém, são surpreendidos e obrigados a tomarem consciência de sua personalidade rebelde no ato de sua morte. Para o colonizador, o colonizado é desprovido de inteligência, ele é um ser manipulável, e, portanto, precisa ser dirigido, pois não tem condições de se manter sozinho, não cresce e não progride, já que precisa da sabedoria do colonizador para viver.

A morte de Diouana representa um rompimento com a exploração colonial. Para a personagem, resistir ao domínio colonial só foi possível após a reflexão sobre a sua situação de explorada no seio da sociedade exploradora.

A morte da protagonista também não é o fim da história, tendo em vista que na sequência da novela, o autor escreve um poema dedicado à personagem. Ele é intitulado “Nostalgie” e pode ser considerado como uma extensão do texto narrativo. Acreditamos que o narrador, agora transfigurado em eu lírico, descreve Diouana em seus versos como uma espécie de símbolo de resistência africana.

⁵⁹ Tradução nossa: “Vendida... vendida ... comprada... comprada, ela se repetia. Compraram-me. Eu faço todo o trabalho daqui por 3.000 francos. Atraíram-me, amarrada, eu estou cravada lá, como uma escrava. Ela estava fixada agora. À noite ela abriu sua mala olhando todos os objetos e chorou. Ninguém se importava.”

⁶⁰ Tradução nossa: Ela guardava o silêncio, enquanto o nervosismo fazia tremer seus lábios. Ela subiu para o banheiro, despiu-se. É lá que nós a encontramos, morta.

Dividido em quatro estrofes, o poema “Nostalgie” vai recuperar os feitos heroicos de Diouana sob um olhar atento desse eu lírico, que vê na figura da jovem uma referência para a África. Vejamos a primeira estrofe:

Diouana
Notre Soeur
Née des rives de notre Casamance
S'en va l'eau de notre fleuve Roi
Vers d'autres horizons
Et la barre tonnante harcèle les flancs de notre Afrique. (SEMBÈNE, 1962, p.185)

Há uma aproximação sensível entre essa voz que constrói os versos e Diouana, No entanto, percebemos que essa aproximação não é aleatória, mas proposital e confirmada pela linguagem do escritor. O pronome possessivo “notre” permite uma ligação entre ele e um grupo social a qual se refere, ou seja, aos africanos. Em seguida ele usa o substantivo feminino “soeur”, reiterando a aproximação que já fora estabelecida pelo pronome “notre”. Por que o eu lírico faz essa aproximação entre Diouana, ele mesmo e os africanos? Não é difícil deduzirmos que a trajetória da jovem chegou ao grau máximo do heroísmo, uma vez que morre para resistir ao sofrimento provocado pela solidão e privação de liberdade. Da mesma forma, podemos considerar que tanto o eu-lírico quanto os africanos foram privados da sua liberdade por causados pela exploração colonial.

Desse modo, a África é o continente que dá sentido ao uso do pronome “notre”. Pressupomos, portanto, que dividem também desejo similares e o anseio pela liberdade.

É fato que Diouana viajou para metrópole em busca de liberdade (e riqueza), porém, ao contrário disto, como vimos, esse distanciamento físico da terra natal acabou impossibilitando o sonho de alcançar projeção social e liberdade. Nesse sentido, as experiências dolorosas da personagem serviram para desmascarar as ilusões de vida na metrópole.

Na segunda estrofe, o nome da personagem aparece como um vocativo que merece atenção do leitor:

Diouana
Notre Sœur
Sur la barre ne tanguent plus les négriers
L'epouvante, le désespoir, la course éperdue
Les cris, les hurlements se sont tus
Dans nos mémoires résonnent les échos

Diouana
 La barre demeure
 Les siècles se sont ajoutés aux siècles
 Les chaînes sont brisées
 Les carcans dévorés par les termites
 Sur les flancs de notre Mère
 Afrique
 Se dressent les maisons d’esclaves
 (Ces maisons sont de monuments à notre histoire)
 Diouana fière Africaine
 Emportes-tu dans ta tombe
 Les rayons dorés de notre soleil couchant
 La danse des épis de fonio
 La valse des boutures du riz (SEMBÈNE, 1962, p.185)

Com a análise desse trecho do poema podemos perceber que, da mesma forma que os tempos da escravidão perturbavam o eu lírico, ecoando o doloroso período em sua memória, a palavra Diouana também é recuperada e tem esse efeito repetitivo do eco. Quando o eu lírico repete o nome da personagem, ele nos faz rememorar a história contada na novela que, assim como a escravidão, foi marcada com a dor provocada pelo dominador europeu. Mais uma vez o pronome possessivo “notre” aparece para aproximar os sujeitos e é seguido da palavra “Afrique”. Assim, observamos a utilização do mesmo mecanismo textual empregado na primeira estrofe.

Encontramos também uma sensível descrição da morte da personagem. O eu lírico associa o sono ao óbito quando usa as imagens “do sol que dorme” e da africana que fora levada para sua tumba.

Na terceira estrofe há uma clara reverência à personagem. Nesse excerto encontramos uma alusão à novela *La noire de...*:

Diouana
 Notre Sœur
 Déesse de la nuit
 Le parfum de notre brousse
 Nos nuits de réjouissances
 Notre rude misérable vie
 Sont préférables au servage
 Nostalgie de la Patrie
 Nostalgie de la liberté
 Diouana
 Rayon de nos aubes prochaines
 Tu es victime comme nos ancêtres
 Du troc
 Tu meurs de l’implantation
 Tels les cocotiers et les bananiers
 Meublant les rives d’Antibes

Ces arbres implantés et stériles. (SEMBÈNE, 1962, p.186)

O eu lírico sensibilizado com as dores de Diouana, ou « deusa da noite », assim como a denomina, demonstra um sentimento de irmandade em relação à ela. Do mesmo modo que o narrador onisciente da ficção, esse eu lírico tem acesso às angústias da personagem, por isso, descreve com precisão seus sentimentos. Em seguida, retoma a morte da jovem, ligando-a à morte de seus ancestrais.

No jogo entre alegria e tristeza, o eu-lírico, assim como o narrador onisciente, tem acesso às angústias da personagem, por isso descreve com precisão os sentimentos da protagonista. Em seguida, ele recupera com adjetivos a descrição da personagem, que “vítima” como seus ancestrais, tem como fim sua morte numa terra estranha.

Na quarta e última estrofe, é possível verificarmos o quanto a trajetória de Diouana serviu como referência para os autóctones de África:

Diouana
 Notre sœur
 Clarté des jours à venir
 Un jour – un jour très prochain
 Nous dirons
 Ces forêts
 Ces champs
 Ces fleuves
 Cette terre
 Nos chairs
 Nos os
 Sont à nous
 Effigie de Notre Mère l’Afrique
 Nous gémissons sur ton corps vendu
 Tu es notre
 Mère
 Diouana. (SEMBÈNE, 1962, p.187)

Diouana é caracterizada como “a luz dos nossos próximos dias” e será tomada como um símbolo para o período de reconstrução nacional. Nomeada de “Mãe África”, ela foi considerada uma heroína, e sua trajetória e resistência lhe renderam o título de “Mãe” dos africanos. Por sua vez, a imagem da jovem construída no poema é ideológica, já que o eu lírico recupera a sua história para exaltá-la como figura de referência nacional. Assim, ele reverencia a trajetória da personagem e cria uma imagem imortal dela, na medida em que a transforma em referência de luta para o continente.

4.2 O FILME *SEMBENIANO*: ALGUNS PRESSUPOSTOS

A década de 1960 foi um período importante para produção cinematográfica dos países ao sul do Saara. Sembène Ousmane, já então considerado um importante escritor do continente, foi o grande nome da época. Nesse período, ele passou a se dedicar ao cinema por considerá-lo um veículo mais penetrante na grande massa. Evidentemente, o início de sua carreira de cineasta foi marcado pelas dificuldades de ordem financeira, entretanto, ao enfrentar os contratemplos, sua persistência o consagrou como um grande nome do cinema africano.

Cineastas da África Subsaariana tinham uma atividade artística atrelada a uma visão crítica da sociedade a que pertenciam. Afirmavam ter encontrado em alguns movimentos artísticos já existentes suas fontes de inspiração para suas produções fílmicas. Como bem nos aponta Melissa Thackway em *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (2003), esses cineastas que inspiraram os africanos procuravam abordar em suas obras temas do cotidiano, valendo-se de um enredo simples e objetivo do ponto de vista do conteúdo. A saber⁶¹:

Esta postura compromissada e engajamento categórico de um senso de responsabilidade como artistas – dos quais são claramente estipulados na articulação dos cineastas Algiers e Namey Charters de 1975 e 1982 – podem, obviamente, ser encontrados em outros movimentos cinematográficos ao redor do mundo, alguns dos quais, sem dúvidas, influenciaram certos cineastas africanos. Diversos cineastas afirmam, por exemplo, terem sido inspirados pelo neo-realismo italiano durante as décadas de 40 e 50 e pelo modo que seus diretores fizeram questões sócio-políticas em seus filmes, concentrando nas vidas e realidades de pessoas "comuns", além de usarem equipamento cinematográfico levíssimo, cenários naturais e atores amadores. Outros diretores também citaram o estilo e inquietações políticas engajadas do Cinema Novo Brasileiro ou o precoce realismo social na URSS como fontes de inspiração que promoveram alternativas para dominar modelos euro-americanos. (THACKWAY, 2003, p. 9, tradução nossa).

O neorealismo, na medida em que se posicionou politicamente, trouxe ao cinema italiano da década de 1940 um envolvimento entre arte e sociedade. Os procedimentos estéticos, a execução da *mise-en-scène* e a temática dos filmes

⁶¹ Do original: "Several filmmakers claim, for example, to have taken inspiration from the Italian neo-realism of the Forties and Fifties and the way its directors addressed socio-political questions in their films, questions in their films, focused on the lives and realities of 'ordinary' people, and used lightweight film equipment, natural settings, and non-professional actors. Other directors have also cited the politically committed style and concerns of Brazil's Cinema Nuovo or early social realism in the USSR as sources of inspiration that provided alternatives to mainstream Euro-American models."

neorrealistas trouxeram ao cinema uma nova forma de apreensão da realidade e do sujeito da classe operária. No Brasil, o Cinema Novo também se preocupou com questões políticas e, juntamente com a “Estética da Fome” do cineasta Glauber Rocha, inaugurou um período inovador no cinema brasileiro, por trazer para o primeiro plano temas ligados às tensões sociais da época, e por transformar a escassez de recursos materiais e financeiros em importantes aliados do processo de criação. Também no realismo social a preocupação com questões sociais se tornou a premissa dos cineastas do movimento. O que fez Sembène Ousmane se aproximar desses movimentos artísticos foi o fato de executar seus filmes com foco em problemas sociais e políticos concretos, vinculando a arte aos seus princípios de intelectual engajado.

4.2.1 O FILME *LA NOIRE DE...*

A história começa no momento do desembarque de Diouana do navio Ancerville, que a traz de sua cidade – Dacar, para Antibes, seu novo local de trabalho e morada. Em seguida, aparece o patrão de Diouana, que vai ao seu encontro e a leva para casa. Durante o trajeto, quase não há diálogo entre a jovem e seu patrão, entretanto, por meio do olhar de Diouana, acessamos a cidade e descobrimos, junto com a personagem, o local onde a história vai se desenrolar. Esse olhar curioso da personagem é também o olhar do espectador. Para isso, o diretor toma posse da câmera subjetiva, técnica cinematográfica que permite passar as imagens como se fosse o olhar do próprio personagem. Se observarmos a figura 1, a cena se passa dentro do carro, com a câmera subjetiva posicionada atrás da personagem. Em seguida, na figura 2, não vemos Diouana no quadro, mas sabemos que trata-se dela porque a câmera está posicionada exatamente no mesmo lugar em que a personagem aparece na cena anterior, ou seja, na figura 1. Vejamos:

Figura 1

Figura 2

Quando a personagem chega ao seu destino, sua patroa lhe apresenta não só a casa, como também as belezas da natureza da cidade pela janela. No momento em que a jovem observa a paisagem local, seus olhos deslumbram-se com a vista das praias e casas da Côte d’Azur (figura 3). O olhar encantado de Diouana é seguido por um sorriso tímido e uma expressão de contentamento (figura 4):

Figura 3

Figura 4

Observar esses detalhes minuciosos que marcam o início do filme é importante para entender elementos cruciais que levam ao desfecho da história. Essa descoberta do ambiente marca as impressões. Logo em seguida, acompanhamos de perto as atividades domésticas que Diouana foi encarregada de exercer. De maneira abrupta, o clima da história muda, e se nas primeiras cenas temos a impressão de que Diouana está feliz com sua nova casa e seu novo trabalho, um desabafo da personagem interrompe a impressão inicial aos seis minutos do filme. Assim, descobrimos que as atividades que ela exerce na casa não correspondem à promessa do trabalho como babá feita por sua patroa quando ainda estava em Dacar. Ao longo desse monólogo interior, o espectador acompanha a instabilidade da personagem.

O filme exige do público um olhar atento aos acontecimentos, pois alguns fatores que desencadearão a ruptura entre Diouana e sua patroa são indicados logo em seu início. Uma das indicações dessa tensão entre as duas personagens se dá quando a patroa reclama da vestimenta de Diouana (que mesmo durante seus momentos de trabalho guarda sua vaidade, usando saltos e cabelos aprumados por uma peruca) enquanto esta limpa o chão. A patroa, então, coloca-lhe um avental. O momento de colocar o avental na jovem é uma espécie de “batismo” (figura 5), em que Diouana passa de seu *status* de babá para o de empregada doméstica. Com o uso do plano americano, o diretor consegue passar exatamente essa ideia que apelidamos de “batismo”, ou seja, a empregada está sob o domínio das mãos da patroa sem autonomia sobre seu próprio corpo. Vejamos:

Figura 5

Nesse momento, a diferença entre as duas personagens é evidenciada por três fatos. A) a francesa está sempre na posição de quem manda. Por ser a patroa, ela tem voz ativa. Podemos notar que a partir dessa cena ela conservará o seu elevado tom de voz ao se dirigir à empregada. Na cena do “batismo”, conseguimos visualizar sua expressão e perceber seu tom de voz áspero quando pede para Diouana preparar o almoço para convidados. Em contrapartida, Diouana não apresenta nenhuma resistência, não se ouve nenhuma resposta. Esse silêncio inquietante é um artifício criativo do diretor, que analisaremos mais adiante. B) Há um jogo de representações entre a superioridade da patroa e a inferioridade da protagonista, evidenciado pela postura do corpo das personagens: enquanto a patroa está sempre esguia, com o corpo ereto, transmitindo a ideia uma posição mais alta, Diouana aparece com o corpo encurvado ou com a cabeça levemente abaixada, representando sua posição inferior. C) As cores preta e branca também são fatores muito importantes nessa cena. É justamente nesse momento de conflito que a dualidade de cores parece conter uma função significativa na trama.

Antes de continuarmos a discorrer sobre a simbologia das cores no filme, é importante ressaltar que, como já havíamos discutido na introdução deste capítulo, Sembène não dispunha de grandes recursos para a realização de *La Noire de...*. O diretor recebeu uma negativa ao pedir financiamento francês para a realização no filme, uma vez que a temática da obra contestava o sistema colonial. Logo, Sembène não pôde contar com um *budget* favorável, e um filme rodado em preto e branco, nesse caso, correspondia a uma economia financeira. No entanto, em *La Noire de...*, Sembène Ousmane aproveita esse ponto circunstancial de falta de recurso para gerar um elemento criativo na obra. Assim, não só o preto e branco no filme, como também o uso das cores

claras e escuras⁶² nos detalhes do cenário, e até mesmo nas vestimentas das personagens, parecem apontar para uma mesma intenção. Na figura 6, conseguimos visualizar, pelo plano americano, esse jogo de cores do qual falamos. Vejamos:

Figura 6

Com a imagem disposta, conseguimos verificar os detalhes do cenário. Como exemplos, temos a parede clara da sala com uma máscara escura pendurada, a porta com tinta clara e uma faixa escura, o piso de listras claras e escuras, o vestido de Diouana de cor clara com bolinhas escuras, o vestido escuro da patroa. Enfim, essa duplicidade de cores parece contribuir para tensão entre as personagens. Até mesmo o próprio tom de pele das personagens coopera, inevitavelmente, com esse jogo de cores.

Como discutimos na análise da novela, enquanto estava em África, Diouana exercia a função de babá, e essa função estava de acordo com suas expectativas, porém, quando chegou à França sua atividade passou a ser de *bonne à tout faire*, e essa mudança de *status* lhe provocou frustração. Não há nenhuma cena em que se mostre uma conciliação entre as personagens com relação à função da jovem. Trazendo para um quadro macro, o dominador, representado pelo casal francês, age segundo a sua crença de superioridade diante do dominado. Isso nos faz lembrar o que diz Aime Césaire, em *Discurso Sobre o Colonialismo* (1978), obra já citada em nosso trabalho, sobre a relação entre dominante e dominado. A saber:

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

⁶² Não podemos confirmar se as cores usadas no cenário eram exatamente preta e branca, por isso, preferimos usar os termos “claro” e “escuro” para discutir a questão.

suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contato humano, mas relações de dominação e de submissão [...]. (CÉSAIRE, 1978, p. 25)

O autor nos mostra que não havia convivência humana entre colonizador e colonizado, pelo contrário, a interação existente estava marcada pela ordem e obediência, pois, para o colonizador, o colonizado não tinha direito a escolhas, assim como Diouana, que fora levada para França para exercer um trabalho que não havia escolhido exercer.

Esse excerto de Aime Césaire nos ajuda a compreender de que forma se dava a relação entre colono e colonizado. Isso se aproxima das personagens da nossa história na medida em que a relação entre o casal, sobretudo a patroa, e a empregada se dá sob um distanciamento significativo. Quando o casal sai da Dacar para retornar à Antibes, era importante garantir as “mãos” que exerceriam as atividades da casa, isto é, era preciso recrutar alguém que aceitasse a ideia de ir para metrópole.

Na cena em que a jovem prepara e serve o almoço para os convidados do casal francês, ela imagina que por recompensa sua patroa a levará para conhecer as cidades da Côte d’Azur. Além disso, ela sonha com um salário que permitirá comprar suas roupas *à la mode française* e joias. Sonha em tirar fotos nas belas praias e envia-las a Dacar, para mostrar aos seus compatriotas como sua vida na França é cercada de confortos. Diouana mantém esses sonhos vivos apesar das circunstâncias, pois viver na França só fazia sentido se ela tivesse uma vida diferente daquela que vivia em Dacar. Durante esse almoço, dá-se um acontecimento inquietante. Entre os convidados há um que observa os gestos da jovem com certa insistência, esse mesmo homem nos surpreende quando abruptamente se levanta da cadeira para abordar Diouana, dando-lhe um beijo no rosto (figura 7), com a justificativa de que jamais havia beijado uma “*négrésse*”⁶³.

⁶³ Segundo o dicionário monolíngue *Le Robert Pour Tous* (1994), o termo “*négrésse*” é considerado um termo pejorativo e racista (p. 763).

Figura 7

É possível notar que o silêncio de Diouana traduz o seu descontentamento com essa abordagem descomedida do homem. Além do silêncio, o olhar e a expressão da jovem transmitem seu desconforto. Essa abordagem invasiva do personagem traz à tona o olhar exótico do europeu para com o africano. De repente, a cena do jantar é interrompida e, por meio do *flash-back*, somos levados até Dacar. Logo, vemos o irmão de Diouana segurando uma máscara tradicional, na mesma cena aparece o próprio Sembène Ousmane como personagem e, em seguida, Diouana ganha a tela. A jovem sai de casa a procura de trabalho. Sai do bairro simples onde mora e chega na parte desenvolvida da cidade. O bairro nos faz lembrar um outro, mostrado em *Borrom Sarret*, no qual o carreiro (protagonista) é abordado pelo guarda de rua; lá, as ruas são limpas e os prédios são novos e charmosos – Diouana está no bairro dos colonos.

Ela sobe e desce andares à procura de um emprego. Enquanto isso, três homens negros devidamente engravatados saem da Assembleia Nacional e discutem política. Apesar de nenhum nome ser citado, é possível imaginar que ao menos um deles é um candidato, pois ele mesmo diz que foi eleito pelo povo. Podemos supor que com essa cena Sembène tenha encontrado uma forma de provocar a elite negra senegalesa, que comandava o país desde a independência. O filme, ainda que se passe em 1958, foi gravado em 1966, portanto, o diretor faz uma crítica a essa elite, a nova cara da burguesia senegalesa, que desde antes da libertação nacional já anunciava as discordâncias políticas que provocariam abalos no desenvolvimento do país no pós-colonialismo. Em 1958, além do clima acalorado pela ascensão ao poder de Charles de Gaulle, havia também conflitos entre as figuras autóctones já com voz ativa na

Assembleia Nacional, como nos faz saber El hadj Ibrahima Ndao em *Sénégal, Histoire des Conquêtes Démocratiques* (2003)⁶⁴:

As divergências começaram a surgir no seio da equipe do primeiro Conselho de Governo do Senegal e, como de costume em casos semelhantes, a origem e as causas objetivas são difíceis de identificar com precisão. (NDAO, 2003, p. 212, tradução nossa)

Tal excerto é revelador, na medida em que toca com muita clareza o estado caótico em que se encontrava o Senegal em 1958. Essas divergências políticas engessaram o crescimento do país durante muito tempo. Entre os anos iniciais da independência (1960) até o ano de produção do filme, diversos acontecimentos políticos marcaram o país. Alguns podem ser considerados positivos, como a eleição de Caroline Faye, a primeira deputada mulher da Assembleia Nacional em 1963 (NDAO, 2003, p. 305); ou o *Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar* em 1966 (Sembène foi um participante bem presente nesse festival). Entretanto, não podemos deixar de citar que eventos difíceis também ocorreram, como a manifestação popular pedindo a demissão do Presidente Léopold Sédar Senghor em 1963 (NDAO, 2003, p.303). Não aprofundaremos muito nessas questões, o que nos interessa aqui é perceber que o engajamento de Sembène Ousmane fomentou sua atividade artística, fazendo com que ele abordasse alguns aspectos políticos do Senegal, como vemos no filme *La noire de...*

Retomando o filme, Diouana encontra um rapaz enquanto entra e sai dos prédios do bairro rico. Esse jovem a acompanha pelas ruas sem nada dizer e não sabemos, portanto, quem é e nem por que decide acompanhá-la. A única coisa que sabemos é que Diouana não se importa muito com a sua presença, pois, como ela mesma diz, o mais importante naquele momento era encontrar um trabalho. Durante a caminhada, o rapaz indica à Diouana a chamada “Place des bonnes”, a Praça das empregadas em português. Ao chegar à praça, o jovem a deixa e leva consigo a promessa de revê-la. Na “Place des bonnes”, ela passa dias e dias (que não são mostrados no filme) à espera de um trabalho, e lá a protagonista se encontra pela primeira vez com aquela que seria sua rival. Na figura abaixo (figura 8), vemos o momento em que a patroa chega à praça:

⁶⁴ Do original: “Les dissensions commencèrent à se faire jour au sein de l’équipe du premier Conseil de Gouvernement du Sénégal et, comme d’habitude dans des cas pareils, l’origine et les causes objectives sont difficiles à cerner avec précision.”

Figura 8

Como podemos ver, as empregadas estão sentadas na calçada esperando uma mudança de sorte, quando a mulher francesa chega na “Place des bonnes”. Ela observa as “pretendentes” andando de um lado para outro, como se estivesse examinando detalhes de um novo objeto a adquirir. Essa imagem nos faz pensar nas exposições coloniais, que segundo Gilles Manceron em *Marianne et les Anciennes Colonies – Une introduction à l’histoire coloniale de la France* (2003)⁶⁵:

É preciso dizer que há mais de dez anos à beira do Bosque de Boulogne, as exposições organizadas pelo Jardim Zoológico de aclimação tiveram um sucesso popular sem precedente, atraindo a cada ano centenas de milhares de visitantes. A ideia de apresentar homens exóticos como animais tinha vindo a seu diretor, Albert Geoffroy Saint-Hilaire, em 1877 [...]. Frequentemente em família, as pessoas se apressam para ver estes grupos, vestidos e dirigidos para ocasionar, a qualquer classe da sociedade a que pertencem, um doce sentimento de superioridade de branco ‘civilizado’ diante de ‘verdadeiros selvagens’. A partir de 1889 e até ao final da Terceira República, a exposição dos selvagens se tornará uma atração obrigatória de todas as feiras e exposições coloniais. (MANCERON, p. 121, grifo do autor, tradução nossa).

A semelhança entre as exposições coloniais e a exposição de empregadas ajuda a reforçar a nossa ideia de que a patroa representa o colonizador. Essa cena do filme é inquietante, pois retrata a frieza do primeiro contato entre Diouana e a patroa. Ora, essa

⁶⁵ Do original : “Il faut dire que, depuis plus de dix ans, à l’orée du Bois Boulogne, les exhibitions organisées par le Jardin zoologique d’acclimatation connaissent un succès populaire sans précédent, attirant chaque année des centaines de milliers de visiteurs. L’idée de présenter des hommes exotiques à la façon d’animaux était venue à son directeur, Albert Geoffroy Saint-Hilaire, en 1877 [...]. Souvent en famille, les gens se bousculent pour voir ces groupes, habillés et mis en scène pour procurer, à quelque classe de la société qu’on appartienne, un doux sentiment de supériorité de Blanc ‘civilisé’ en face des ‘vrais sauvages’. À partir de 1889 et jusqu’à la fin de la IIIème République, l’exhibition du sauvage deviendra une attraction obligée de toutes les foires et expositions coloniales.”

frieza se mantém durante todo o filme e isso causa um distanciamento que não é físico, porque ambas moram no mesmo apartamento, mas ideológico. Se por um lado Diouana busca forças para não abandonar seu “sonho europeu”, por outro a patroa desconstrói pouco a pouco esse sonho, mostrando à jovem que sua “função” existencial se resume ao trabalho que desenvolve.

Quando consegue o trabalho, Diouana volta pra casa repleta de contentamento, gritando pelas ruas “Eu tenho trabalho na casa dos Brancos! Eu tenho trabalho, trabalho!”⁶⁶. No caminho de volta, em meio a sua euforia e felicidade com o novo trabalho, ela se depara com um dos moradores de sua comunidade (personagem interpretado por Sembène Ousmane), que parece não se sensibilizar com a conquista da jovem. É possível observar o posicionamento do personagem (figura 9), que mantém os braços para trás, numa posição de reserva. Além disso, por meio da aproximação da câmera, vemos o olhar desconfiado do personagem de destaque na cena (figura 10):

Figura 9

Figura 10

Quando Sembène Ousmane decide marcar esse momento da história com a presença de um personagem que se coloca intrigado com a viagem da jovem para a metrópole, ele parece frisar a ideia de que esse é o momento de mudança na trajetória da protagonista e o início do conflito que desencadeará a sua morte. Além disso, a participação de Sembène Ousmane como um personagem, que mantém uma postura desconfiada sobre o trabalho da jovem na “casa dos Brancos”, indica-nos o seu posicionamento crítico a respeito do assunto abordado na obra. Sembène tem

⁶⁶ Do original “J’ai du travail chez les Blancs! J’ai du travail, du travail!”.

propriedade para se colocar nessa posição, uma vez que vivenciou as mazelas de vida de imigrante quando morou em Marseille, entre os anos 1940 e 50.

A participação de Sembène como personagem no filme indica uma relação do diretor com a sua obra por outro viés, isto é, o diretor não só se posiciona enquanto crítico, como também sublinha seu envolvimento singular com a própria atividade artística, em um cinema cujo recente nascimento precisa ser nutrido de perspectiva e perseverança.

Para Sembène, a atividade fílmica tinha um intuito preciso. Em *La thématique*, ele diz⁶⁷:

O que me interessa é expor os problemas do povo a que pertenço. Eu não busco fazer cinema para meus amigos, para um círculo restrito de iniciados. Para mim, o cinema é um meio de ação política, mas quero acrescentar, eu não quero fazer um cinema de cartazes, e, em segundo lugar, eu não penso que seja possível alterar uma dada situação com um único filme. Simplesmente eu só acredito que se nós, cineastas africanos, rodarmos uma série de filmes orientados na mesma direção, nós conseguiremos mudar um pouco as forças presentes. (SEMBÈNE, 1968, apud SERCEAU, 1985, tradução nossa).

Há uma sensibilidade artística nessa relação íntima entre criador e criação, na medida em que por meio do cotidiano (ainda repleto de fatos banalizados pelo egoísmo de uma administração pública ligada ao modo de organização colonial) percebe-se uma urgência no tratamento de tais fatos que poderiam abrir portas para discussões caras à população em questão. Sobre essa questão diz Sembène Ousmane⁶⁸:

Muitas vezes nos falaram que é preciso atacar o governo: fácil! Mas tentemos falar sobre a mulher que luta cotidianamente para alimentar

⁶⁷ Do original: “Ce qui m’intéresse, c’est d’exposer les problèmes du peuple auquel j’appartiens. Je ne cherche pas à faire du cinéma pour mes petits copains, pour un cercle restreint d’initiés. Pour moi, le cinéma est un moyen d’action politique, mais je tiens à ajouter d’une part, je ne veux pas faire un cinéma de pancartes et que, d’autre part, je ne pense pas qu’il soit possible de changer une situation donnée avec un seul film. Simplement, je crois que si nous, cinéastes africains, tournons une série de films orientés dans le même sens, nous parviendrons à modifier un tout petit peu les forces en présence.”

⁶⁸ Do original: “Souvent, on nous dit qu’il faut attaquer le gouvernement: facile! Mais essayons de parler de la femme qui lutte quotidiennement pour nourrir ses enfants ! Prenons les œuvres que nous appelons ‘universelles’ essayez de voir de quoi elles parlent, mais de la vie quotidienne des peuples, de la grandeur des peuples ! C’est notre travail, nous sommes les fourmis du peuple, de Kishasa à Dakar, c’est à nous de laisser quelque chose à nos enfants, comme nos ancêtres nous ont laissé les contes et les légendes dont nous sommes fiers. [...] J’ai foi en ce que je fais, je n’ai pas de recette : vous pouvez peut-être m’apporter plus que je vous apporte.”

seus filhos! Consideremos as obras que nós chamamos de ‘universais’, tente ver sobre o que elas falam, mas da vida cotidiana dos povos, da grandeza dos povos! Esse é o nosso trabalho, nós somos as formigas do povo, de Quinxasa em Dacar, é nosso trabalho deixar algo aos nossos filhos, como nossos ancestrais nos deixaram os contos e as lendas de que nos orgulhamos. [...] Eu tenho fé no que eu faço, eu não tenho uma receita: você pode talvez me trazer mais do que eu trago a você. (SEMBÈNE, 1977, apud HAFFNER, 1985, grifo do autor, tradução nossa).

Essa intimidade e esse envolvimento de Sembène com o povo foram importantes para suas obras literárias e cinematográficas, na medida em que ele procurava abordar questões importantes de seu país, como por exemplo, a identidade cultural do Senegal.

Retomando a cena do jantar, a conversa entre os anfitriões e seus convidados toca questões de ordem política e dos modos de vida da classe burguesa francesa. Uma das convidadas diz: “Ela [Diouana] não fala francês” e a patroa responde “Non”, em seguida, seu marido complementa “Mas ela compreende”, ao que a convidada retruca “Então, como um animal. Em todo caso, ela cozinha muito bem”⁶⁹. Nessa cena, é apresentada a mesma ideia de filmes de diretores de países hegemônicos que retratavam o personagem africano como bárbaro. No entanto, nesse caso, temos, evidentemente, uma crítica do diretor às construções manipuladoras da ideologia colonial. Porém, o que queremos nesse momento é abordar outra questão: a linguagem, que se coloca no filme, assim como na novela. No filme, ela se impõe sob duas formas.

Em primeiro lugar, o francês era visto como a língua da civilização. No capítulo II, discutimos o ensino do francês nas escolas coloniais e a estrutura educacional da colônia. Aqui, pretendemos explorar a razão pela qual a língua se tornou um instrumento de incorporação. Anthony Kwame Appiah aborda essa questão no primeiro capítulo de *Na Casa de Meu Pai – A África na filosofia da cultura* (1997):

Na África francófona, existem hoje elites dentre as quais muitos falam francês melhor do que qualquer outra língua, e falam um tipo de francês particularmente próximo, na gramática, embora nem sempre no sotaque, da língua da França metropolitana. Mas, mesmo nesses casos, o francês não é confiantemente dominado por nada que se assemelhe a uma maioria. (APPIAH, 1997, p. 20).

⁶⁹ Do original: “Elle [Diouana] ne parle pas français”; patroa responde “Non”; “Mais elle le comprend”; “Alors, comme un animal. En tout cas elle fait très bien la cuisine”.

Com efeito, o que podemos perceber é que, mesmo com o investimento do colonizador no ensino da língua francesa, boa parte da população do Senegal não teve acesso às escolas coloniais. Dessa forma, Sembène Ousmane toca em um aspecto importante e complexo da realidade do Senegal, pois, conforme retratamos no capítulo sobre o ensino da língua francesa no país, o uso do francês era obrigatório em instâncias administrativas, mas os autóctones preservaram o uso das línguas nacionais no seio familiar e nas comunidades. Tendo em vista que um dos princípios das escolas coloniais francesas era ensinar a língua da civilização aos bárbaros, o filme evidencia que o analfabetismo em francês de Diouana provoca desprezo por parte de alguns personagens, que a comparam a um animal.

Em segundo lugar, a questão que se coloca é a razão pela qual Sembène toma posse do francês como a língua da protagonista (voz *over*). Esse é um ponto problemático na obra, que poderia soar contraditório ao próprio tema que apontamos neste trabalho. Entretanto, é importante ressaltar que a estética do filme está vinculada aos recursos que o diretor dispunha para a sua realização. O que queremos dizer? *La Noire de...* é o primeiro longa-metragem de Sembène Ousmane, e foi realizado em um momento em que a França, injetando a maior parte do capital, tinha grande poder sobre a criação das obras cinematográficas de suas ex-colônias. Esse filme é uma produção franco-senegalesa da empresa francesa “Les Actualités Françaises” e da senegalesa “Domirev”. Como já discutimos neste trabalho, a França manteve uma “postura colonizadora” ao auxiliar a produção cinematográfica na África, mesmo após as independências, uma vez que seu interesse no financiamento de filmes de diretores das ex-colônias estava atrelado a intenção de supervisionar seus conteúdos. Em contrapartida, tem-se que “A Domirev [é] uma sociedade de realizadores senegaleses unidos pelos laços de amizade – assim como no Brasil em que a Difilm criada por cineastas do ‘Novo’ – financiou os novos filmes com dinheiro adquirido de produções anteriores⁷⁰” (VIEYRA, 2012, p. 176). Isso nos faz acreditar que Sembène criou a obra de maneira que ela pudesse ser distribuída, também, na metrópole.

Outro ponto que pode sustentar a nossa ideia é que Sembène Ousmane, na ocasião do recrutamento de recursos financeiros para o filme que fez após *La Noire de...*

⁷⁰ Do original : “La Domirev, [est] une société de réalisateurs sénégalais unis par des liens d’amitié – tout comme au Brésil la Difilm qu’ont créée les cinéastes du ‘Novo’ – et finançant les nouveaux films avec l’argent rapporté par les productions antérieurs.”.

– *Le Mandat* (1968) - recusou o financiamento de “Les Actualités Françaises”. A saber⁷¹:

- Que produtores você encontrou?
- Primeiro as *Actualités Françaises*, que transmitem as atualidades de toda a África francófona, participam da maioria dos filmes africanos e são, é claro, conhecidos por seu paternalismo. Eu descartei esta solução sem hesitar. (SEMBÈNE, 1968, apud VIEYRA, 2012, tradução nossa)

Dessa forma, podemos supor que a experiência de Sembène com a produtora francesa não havia sido exatamente como ele desejava. Se em *La Noire de...* ele não pôde criar uma personagem cuja língua fosse o oulof, em *Le Mandat* (1968) ele o faz e, não gratuitamente, esse filme torna-se um marco importante no cinema africano, pois se trata do primeiro filme em que a língua africana aparece com destaque. Para realizá-lo, o diretor também contou com um acordo financeiro francês do “Comptoir Français du Film”. Entretanto, ele pôde, como desejava, criar uma obra em oulof, fazendo uma versão em língua europeia para distribuição na França. Vale ressaltar que três anos depois da produção de *Le Mandat* Sembène Ousmane dirige *Emitaï* (1971), o primeiro filme do Senegal totalmente financiado por uma produtora nacional – “Domirev”. O que percebemos é que a atividade cinematográfica de Sembène vai criando, ao longo dos anos, uma estética inovadora para o cinema do continente, deixando um legado inegável para as gerações futuras.

A voz de Diouana aparece em todo filme em voz *over*. Essa voz, que parece contar a história dentro e fora dela, está associada à tradição oral. No continente africano, a cultura oral tem lugar privilegiado, pois a manutenção do imaginário popular vem da palavra falada, da voz do narrador – esse, também, conhecido como *griot*. Em *Le “Griot”: le Porteur de la Parole en Afrique* (1986), Kibalabala N’sese faz um interessante estudo sobre essa figura tão singular da cultura africana. A saber⁷²:

⁷¹ Do original : “- Quels producteurs avez-vous rencontrés ?

- D’abord les Actualités Françaises, qui prennent en charge les actualités de toute l’Afrique francophone, participent à la plupart des films africains et sont, bien sûr, réputés pour leur paternalisme. J’ai écarté cette solution sans hésiter.”

⁷² Do original : “Il est essentiel de souligner qu’en Afrique Noire, avant l’époque coloniale — et bien avant encore —, la littérature était orale et en langue vernaculaire. Par cela, sa conservation ainsi que sa transmission de génération en génération étaient l’apanage des maîtres de la parole, plus spécialement du porteur de la parole : le griot. Cette littérature orale était très active; elle participait à la vie communautaire au même titre que les autres activités, telles la chasse ou la construction ”

É essencial ressaltar que na África Negra, antes da época colonial – bem antes mesmo –, a literatura era oral e em língua vernácula. Por isso, sua conservação assim como sua transmissão de geração em geração eram prerrogativa dos mestres do discurso, mais especialmente do portador da palavra, o griot. Esta literatura oral era muito ativa; ela participava da vida comunitária bem como outras atividades como a caça ou a construção. (N’SELE, 1986, p. 63, tradução nossa).

Como bem nos fala N’sele, o *griot* apresentava uma simbologia importante e indispensável, uma vez que era a figura de criação e recriação do imaginário africano. Suas histórias permitiam a ligação entre as gerações antigas e as gerações seguintes, promovendo uma interação social tão cara para a manutenção da identidade dos povos da África subsaariana (África negra, a qual o autor se refere). Entre a gama de temas abordados pelo *griot* estão as “crônicas épicas com tema histórico, contos e aventuras extraordinárias”⁷³ (N’SELE, 1986, p. 64, tradução nossa).

O que queremos nessa abordagem não é comparar a personagem Diouana a um *griot*, mas associar a prática da narrativa oral da figura como uma referência do fazer cinematográfico de Sembène Ousmane, tanto pela forma quanto pela temática. Sembène considera que os artistas “são a voz do povo”⁷⁴ (SEMBÈNE, 1977, apud HAFFNER, 1985, tradução nossa).

Passadas as primeiras experiências na cidade de Antibes, Diouana questiona por diversas vezes o motivo pelo qual ela estava ali. O isolamento também aparece no filme, assim como na novela. Enquanto na narrativa literária, o escritor desenvolve a descrição apoiado no narrador onisciente, na narrativa fílmica Sembène usa o poder da “câmera que passeia” pelos cômodos do apartamento, enquanto Diouana reflete sobre a sua condição de empregada doméstica. Se na novela o leitor tinha acesso ao estado psicológico da personagem pela descrição atenciosa do narrador, no filme o diretor toma posse da imagem e do som para traduzir esse isolamento. Quando observarmos a expressão de Diouana (figura 11) concomitante à sua fala quando toma consciência de sua condição sufocante, percebemos que o cunho dramático da história é realçado justamente nesse momento da narrativa, pois é o momento em que a personagem sente os efeitos de sua solidão:

⁷³ Do original: “récits épiques à thème historique, des contes et des aventures extraordinaires”.

⁷⁴ Do original “sont la voix du peuple”.

Figura 11

Diouana não tem nem amigos nem familiares por perto, seus patrões estão longe de serem considerados próximos a jovem, uma vez que não se esforçam minimamente para estabelecer contato com ela. Além disso, a solidão de Diouana também aparece no campo ideológico, pois somente ela sustenta a ideia de uma vida prazerosa na França, já que seus patrões, contrariamente, negam a ela qualquer possibilidade de aceitação dentro do grupo.

Se num primeiro momento Diouana fazia as atividades da casa para manter um bom relacionamento com seus patrões, e assim garantir uma possível recompensa (conhecer a cidade, fazer compras, visitar as lojas etc.), a partir desse ponto da narrativa em que ocorre o isolamento ela passará a ter uma postura mais fria, e seus patrões logo perceberão sua mudança de comportamento.

Privada de sua liberdade, Diouana se entristece e mergulha em questionamentos. A janela fechada (figura 11) mostra metaforicamente a sua impossibilidade de desfrutar aquele modo de vida que não é o seu. Sua condição mostra o que a distancia do casal, o que instaura um atrito direto entre ela e sua patroa.

A câmera em meio primeiro plano permite ao telespectador acompanhar de perto a reação das duas personagens durante o embate (figuras 12 e 13):

Figura 12

Figura 13

Quando Diouana se tranca no banheiro do apartamento, ignorando as palavras de ordem de sua patroa, ela transgride a hierarquia de empregador e empregada, na medida em que, não obedece sua patroa. É importante refletir sobre a construção dessa cena: Diouana, na noite anterior, faz diversos questionamentos sobre os fatos que provocaram seu isolamento social; na manhã seguinte, acorda sob os gritos de sua patroa e vai ao banheiro se arrumar. No momento em que ouve as palavras de ordem da patroa, a jovem decide se trancar no banheiro. Essa ação de trancar-se é uma resposta ao confinamento imposto pelos patrões, ou seja, o filme nos dá pistas de que a tomada de consciência da protagonista acontece justamente no momento em que ela responde ao seu isolamento isolando-se.

O que há de significativo nessa cena é que a jovem enfrenta sua patroa por intermédio de um silêncio provocador. O silêncio é ponto importante do filme, caracterizando formas distintas no que diz respeito à maneira como a protagonista reage aos acontecimentos e, ainda que dela não se tenha ouvido uma só palavra, a própria mudez é uma forma de enfrentamento e de rejeição à subalternidade imposta pela patroa.

Outro fator que também contribui para o seu isolamento é o analfabetismo. Já abordamos nesta análise a questão da linguagem, discutamos agora de que maneira o analfabetismo de Diouana colabora com o seu isolamento. Se na novela o analfabetismo aparece por meio da economia de diálogos, no filme isso também ocorre. Na cena em que a jovem recebe a carta de sua mãe⁷⁵, podemos notar claramente o quanto essa questão é problematizada. O fato de receber a carta e poder respondê-la provoca, pela

⁷⁵ É válido observar que a carta fora escrita por Tive Corrêa, personagem de destaque na novela. Entretanto, no filme ele não aparece, ou seja, o telespectador só identificará esse personagem se tiver feito a leitura da novela.

primeira vez na personagem, uma reação externa - o choro. Se antes Diouana revelava sua angústia por pensamentos (em voz *over*), nesse ponto da história o choro é uma reação surpreendente, pois revela o nível de sensibilidade da personagem, com uma reação que resulta do seu isolamento linguístico (figura 14). A câmera em *close* faz o espectador observar com detalhes a expressão da personagem, marcada por um choro de angústia:

Figura 14

O choro de Diouana é seguido por um desabafo doloroso: “Eu sou prisioneira deles. Eu não conheço ninguém. Ninguém aqui é da minha família, é por isso que eu sou escrava deles”⁷⁶. Mais uma vez, por meio do *flash-back*, o espectador é levado a Dacar, no dia anterior ao embarque de Diouana para Antibes. A protagonista e seu namorado passeiam na “Place de l’Indépendance” e ela conta a ele sobre sua viagem para a metrópole. O jovem parece não estar de acordo com a decisão. Segundo ela, ele desconfia que família irá explorá-la. Sua postura nos remete ao personagem da novela – Tive Corrêa -, ambos apresentam, cada um a sua forma, uma postura de discordância com relação a viagem da jovem. No entanto, fixada na ideia de uma vida mais confortável, Diouana desconsidera a opinião do namorado e sai correndo pela praça, gritando “Na França, na França, na França”⁷⁷, como se estivesse comemorando a conquista. Nessa mesma praça ocorre uma cerimônia em homenagem aos mortos que defenderam a França durante a guerra. Diouana, sem se dar conta do acontecimento, corre eufórica pelo local. A cena é intrigante, pois a princípio parece não ter relação

⁷⁶ Do original: “Je suis leur prisonnière. Je ne connais personne. Personne n’est ici de ma famille, voilà pourquoi je suis leur esclave”.

⁷⁷ Do original: “En France, en France, en France”.

com a história contada. Entretanto, um fator liga os acontecimentos: assim como os soldados, que foram seduzidos pela França a participar da guerra em busca não só do crescimento da metrópole, como também das colônias que ela administrava⁷⁸, Diouana foi seduzida pelos patrões para embarcar para França em busca de uma vida mais confortável. Logo, podemos perceber uma aproximação entre essas histórias. Além disso, a morte é um final comum tanto para os soldados quanto para a jovem. Por isso, podemos apostar na ideia de que o diretor faz a personagem participar indiretamente da cerimônia fúnebre como uma forma de indicar o seu final trágico.

O filme exhibe um objeto como alegoria importante em toda a narrativa: a máscara tribal. A princípio, a máscara pertencia ao irmão de Diouana, mas quando a jovem é admitida para trabalhar na casa de seus patrões, ela decide comprá-la do garoto e oferecê-la como presente ao casal.

Na casa de Dacar, o casal expunha diversas máscaras espalhadas na sala (figura 17). Quando Diouana os presenteia com a máscara, eles a coloca junto às outras, e fica explícito que eles ignoram a origem, significado e valor cultural do objeto. Quando se mudam para a França, a máscara é pendurada na parede da sala dos patrões (figura 18):

Figura 17

Figura 18

A cena dos objetos africanos na sala da casa do casal nos faz lembrar do filme de Alain Renais e Chris Marker – *Les Statues Meurent Aussi* (1953) há uma crítica acentuada aos museus europeus que são enriquecidos por objetos de outros países. O título (em português *As Estátuas Também Morrem*) é muito sugestivo, e aponta para uma crítica clara aos representantes das culturas hegemônicas que praticam essa violência cultural.

⁷⁸ No capítulo III em que abordamos a situação dos *tirailleurs sénégalais*.

Em *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006), Ella Shohat e Robert Stam fazem uma valiosa observação sobre o filme:

Grande parte do arquivo histórico daquilo que chamamos de Terceiro e Quarto Mundos foi “descoberto”, confiscado, transformado em *commodity*, transferido para instituições ocidentais [...]. Monumentos faraônicos e babilônicos foram transferidos para museus europeus e americanos, enquanto textos maias e astecas do período pré-colombiano – código florentino, por exemplo – ganharam nomes a partir de lugares europeus atuais. Diversos filmes, sobretudo *Les Statues Meurent Aussi* (1953), de Marker/Renaís abordaram esse massacre cultural. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 230, grifo dos autores).

No texto, Shohat e Stam chamam essa prática de “massacre cultural”, pois como bem nos aponta o título, esse modo de violência “mata” símbolos culturais, resultando, assim, em uma invasão da cultura do outro. Essa prática alimenta o olhar daquele que é representante de uma cultura dita superior, e, dessa forma, esse olhar promove um desvio da real significância daquele objeto, pois não há repertório e nem contexto que permita a representação da essência do mesmo.

Como havíamos dito, o diretor parece se valer da máscara para marcar a tomada de consciência da personagem. Em *Ousmane Sembène: For Me, the Cinema Is an Instrument of Political Action, But . . .* (2008) Guy Hennebelle entrevista Sembène Ousmane, e eles discutem sobre o significado da máscara no filme⁷⁹:

GH : Qual é a exata significância da máscara durante e ao final da *La Noire de...* ?

OS : Essa máscara constitui em *La Noire de...* um elemento essencial. No começo se vê uma criança que está brincando com essa máscara como qualquer outro objeto, já que esses objetos tinham uma utilidade ordinária na África. Para essa criança a máscara não tinha mais importância do que qualquer outro brinquedo. A criada, que percebeu o interesse de seu dono por esses tipos de coisas, compra e a oferece

⁷⁹ Do original: “GH - What is the exact significance of the mask during and at the end of *La Noire de...* ? OS - This mask constitutes in *La Noire de...* an essential element. At the beginning one sees the child who is playing with this mask as he would any object because these objects originally had in Africa an ordinary utility. For this child the mask does not have more importance than any other toy. The maid, who noticed the interest of her owner in these kinds of things, buys it for the kid and offers it to him, only aiming to please him. It is a certain African mania that I denounce there in passing. Later, at the peak of her despair, the maid takes back this African gift, which constitutes her only bond with Africa. When the co-operator brings back the mask and the bag of the maid, who committed suicide, to her mother, he appropriates the mask although its significance for him is totally different than at the beginning. For me the mask is not a mystical symbol as it could have been to our previous ancestors but a symbol of unity and identity and the recuperation of our culture.”

para a criança, só para querer agradá-lo. É uma certa obsessão africana que denuncio aqui na passagem. Depois, no pico de seu desespero, a criada toma o presente de volta, o qual constitui seu único laço com a África. Quando o co-operador traz a máscara e bolsa de volta para a mãe da criada, que se suicidou, ele se apropria da máscara, embora seu significado para ele seja totalmente diferente do começo. Para mim, a máscara não é um símbolo místico como poderia ser para nossos ancestrais, mas um símbolo de unidade, identidade e recuperação de nossa cultura. Hoje, a máscara se tornou um artigo de exportação para turistas. Você a encontra em aeroportos africanos e a pior coisa é que os próprios africanos encorajam isso. (HENNEBELLE, 2008, p. 16-17, tradução nossa)

É possível fazer um paralelo entre o percurso de Diouana e a máscara, pois que ambas, ao serem retiradas da África, tornando-se manipuláveis ao poder exercido pelas figuras dominantes, no caso, o casal francês. Quando Diouana se dá conta de sua condição de prisioneira, ela se revolta com sua patroa e recupera a máscara (figura 19):

Figura 19

Diante dos impedimentos para voltar ao Senegal, tomada pela angústia (causada pelo isolamento) e a pela cólera (provocada pelos desacordos com seus patrões, sobretudo, com sua patroa), Diouana coloca todos os seus pertences na mala, como se fosse embora. Enquanto faz suas malas, suas palavras demonstram um rompimento no relacionamento com o casal francês. Ela devolve o dinheiro que o patrão havia lhe dado, arruma os cabelos, tira o vestido que estava usando. Tudo parece contribuir para uma despedida e o espectador espera pelo momento em que a protagonista sairá do apartamento. Porém, a jovem sai do quarto e entra no banheiro – espaço simbólico na narrativa, uma vez que, como já abordamos, foi nesse espaço da casa que Diouana enfrentou veemente sua patroa. Nesse mesmo lugar, e pela segunda vez, ela rompe com

a ordem da lógica colonial cortando o próprio pescoço. Recuperar a máscara, fazer as malas, arrumar-se e cometer o suicídio é a sequência final que marca o retorno de Diouana. Evidentemente, o retorno não é físico, mas o filme nos mostra de que forma a conexão entre Diouana e a máscara promovem o regresso da jovem ao seu país.

A cena final do filme mostra o irmão de Diouana com a máscara no rosto, e perseguindo o ex-patrão da protagonista (figura 20):

Figura 20

Diouana morre, mas a máscara volta ao Senegal – e cria “vida” por meio do garoto–, reincorporando-se ao seu contexto cultural e retomando sua identidade cultural. A unidade na qual Sembène se refere na entrevista à Hennebelle é demonstrada nessa cena final. Ora, construir uma história em que a protagonista comete suicídio e finalizá-la com a imagem de uma criança (que pode ser facilmente associada à ideia de futuro), em posse de um objeto que, como já discutimos, está relacionado à identidade de um grupo social, é uma mensagem de cunho coletivo que sublinha a importância da cultura desse povo na constituição de uma nação independente e consciente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção cinematográfica de Sembène Ousmane o coroou como o primeiro grande nome do cinema africano e um dos grandes escritores da literatura senegalesa. Por conta disso, sua obra ganhou destaque por parte dos estudiosos das artes africanas.

Procuramos, neste trabalho, apontar de que forma Sembène Ousmane imprimiu sua visão sobre a identidade cultural senegalesa, considerando as especificidades de cada campo artístico.

O autor e diretor se valeu de uma personagem central para criar as obras, porém, como vimos, elas representaram a trajetória de Diouana de maneiras distintas, e isso se dá por elementos estruturais e estéticos específicos da literatura e do cinema. Se no filme a máscara aparece como um elemento de unificação do povo senegalês, no livro isso se dá pelo atrelamento entre a novela e o poema. Isto é, Sembène usa meios distintos para chegar a um desfecho semelhante.

A ideia de criação de *La noire de...* foi retirada de uma notícia que Sembène leu no jornal “Nice-Matin” (SERCEAU, 1985, p.91). A matéria contava de maneira superficial a morte de uma jovem africana na Côte d’Azur. Isso nos dá indicações para perceber o olhar atento de Sembène sobre a sociedade. Se no jornal “Nice-Matin” abordou o fato na última página do jornal, nas obras literária e cinematográfica analisadas nesta pesquisa, a história ganha amplitude e contextualização.

A identidade cultural senegalesa que procuramos identificar nas análises das obras surge da necessidade de discutir a representação do sujeito africano no pós-colonialismo. De acordo com Manuel Castells em *O poder da identidade* (2010):

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para quê isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço. (CASTELLS, 2010, p.23)

Levando em consideração o que diz Castells, acreditamos que as obras de Sembène Ousmane são representantes da identidade cultural porque materializam a sua visão da sociedade na qual faz parte.

Castells complementa dizendo que a

Identidade de resistência: criada por atores que se encontraram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...] (CASTELLS, 2010, p.24, grifo do autor)

Dessa forma, podemos considerar que a identidade é uma construção nascida da necessidade da resposta do sujeito africano à cultura de dominação que o subjuga. Conseguimos aproximar a “identidade de resistência” do qual fala Castells ao projeto artístico de Sembène Ousmane, porque é por meio de um desejo de mudança na representação do sujeito que ele cria suas obras, isto é, a arte é o veículo dessa transformação e os personagens são os agentes que a executam. Por fim, concluímos esse trabalho ressaltando a singularidade do filme e novela *La noire de...* para se pensar a identidade cultural senegalesa, na medida em que coloca o indivíduo africano no centro da narrativa promovendo uma importante discussão acerca da resistência do discurso hegemônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos críticos e literários:

- ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Ática, 1983.
- AMEDEGNATO, Ozouf Sénamin. “Non-langue et littérature. L’exemple du parler petit-nègre”. In : *L’imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Musanji Ngalasso-Mwatha (Org.). Bordeaux : Université Michel de Montaigne Brdeaux 3, 2010, p 97-114.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa. Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minissota Press, 2011.
- BARTHOLONE, L., Bratzel, John., Bayer, G., Dharwadker, V., Hickey, D., Schoenecke, M. *The Greenwood Encyclopedia of World Popular Culture*. Greenwood, 2007, vol6.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BARTHES, Roland. *Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- BESTMAN, Martin T., *Sembène ousmane et l’esthétique du roman négro-africain*. Québec : Éditions Naaman, 1981.
- BELLO, Maria do Rosario Lupi. *Narrativa cinematográfica e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BEUCHER, Benoît. “La colonie et la ‘famille voltaïque’, mariage de cœur ou de raison ? ”. In : *La naissance de la communauté nationale burkinabé ou comment le voltaïque devint un « homme intègre*. Revista Politique Africane, nº118, 2010, p.165-186.
- BONNICI, Thomas. *Introdução ao estudo das literaturas pós-colônias*. Bauru: Mimesis, 1998, v. 19, n. 1, p. 07-23.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2006.

- BOURHANE, Hassane. *L'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane face à ses lecteurs* (2011). 271 f. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Universidade Cergy-Pontoise, Cergy Pontoise, 2008.
- CASTELLS, Manuel. "A construção da identidade". In: *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, v.1, p.22-28
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite & Outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARELLI, Fabiana. "Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito". In: *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. ABDALA JR., Benjamin (org.). São Paulo: Ateliê, 2014, p.191-208.
- CARVALHAL, Tânia, COUTINHO, Eduardo (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- CHAVES, Marina Oliveira Félix de Mello & MIRANDA, Bruna Suelen Rocha. *As produções cinematográficas dos países africanos de língua portuguesa* (no prelo).
- CHEVRIER, Jacques. *Littérature africaine*. Paris: Hatier, 1990.
- _____. *Littérature Nègre*. Paris : Armand Colin, 1990.
- _____. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan, 1999.
- DIALLO, Mamadou Alpha. *A construção do Estado no Senegal e a Integração na África Ocidental*. 2011. 180 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema, Politics & Culture*. Indiana: Indiana University Press, 1992.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- _____. FANON, Frantz. "Racismo e cultura". In: *Em defesa da revolução africana*. Paris: Présence Africaine, 1956, p.35-48.
- _____. *Pela negra, mascaras brancas*. Salvador: EDUFBA : CEAO, 2008.
- FERREIRA, Lígia F. "Negritude, Negridade, Negrícia: história e sentidos de três conceitos viajantes". In: *Revista Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, nº 9, p. 163-183.

- FIGUEIREDO, Isabela. *Cadernos de memórias coloniais*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembène – une conscience africaine*. Paris : Présence Africaine, 2013.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG e UNESCO, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HENNEBELLE, Guy. “Ousmane Sembène : For Me, the Cinema Is an Instrument of Political Action, But...” In : *Ousmane Sembène Interviews*. United States of America : University Press of Mississippi, 2008, p.7-17.
- JUNIOR, Benjamin Abdala. *Literatura, História e Política: literatura de língua portuguesa do século XX*. São Paulo: Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2007.
- LANGFORD, Rachael. *Black White in Black and White. Identity and Cinematography in Ousmane Sembène's La noire de... (1966)*. (n.d).
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações pós-colonais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- NGANANG, Alain P. “Of Cameras, Trains and Roads: French Colonial Conquest and Cinematographic Practice. In: *Black Renaissance Noir*. PA: Shippensburg University, 2003, vol6, p. 1-16.
- MBEMBE, Achile. *On the postcolony*. California: University of California Press, 2001.
- MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*.
- MEMMY, Albert. *Retrato do colonizador precedido pelo retrato do colonizado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MILLER, Christopher L. *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago: The University Chicago Press, 1990.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.
- MOWITT, John. “Sembène Ousmane's Xala: Postcoloniality and Foreign Film Languages”. In: *A camera obscura*. Bloomington, nº31, 1993. p.73- 94.
- MUDIMBE, V. Y. *The Idea of Africa*. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude, usos e sentidos*. Belo Horizonte : Autêntica, 2009.

_____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3.ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2008.

MURPHY, David and WILLIAMS, Patrick. "Ousmane Sembène". In: *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*. Manchester: The University Manchester Press, 2007, p. 51- 70.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense – EDUFF, 1995.

PEPETELA. *A Geração da Utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 3ªed. 1995.

PFAFF, Françoise. "Black girl (1966): From book to film". In: *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film*. Westport, CN: Greenwood Press, 1984, p.114-124.

_____. "Ousmane Sembene (1923-)". In: *Twenty-Five Black African Filmmakers: A Critical Study, with Filmography and Bio-Bibliography*. Westport, CN: Greenwood Press, 1988, p.237-266.

SANTOS, Arnaldo. *Kinaxixe e Outras Prosas*. São Paulo: Ática, 1981.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. "A ciência das raças e a raça negra". In: *A invenção do 'ser negro' (um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros)*. São Paulo e Rio de Janeiro: EDUC, 2002, p.45-61).

SEMBÈNE, Ousmane. *Voltaïque*. Paris : Présence Africaine, 1962.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Négritude et humanisme*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1964.

SERCEAU, Daniel. *Sembène Ousmane*. L'Afrique littéraire, 1985.

SHORAT, Ella. Notas sobre o 'pós-colonial'. *Social Text*, 31 32 (Primavera de 1992), p 99 – 113.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. London : Arden Shakespeare, 2006.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SILVA, Fernando Correia da. *Maravilhas do conto africano*. Trad. de Maria Adelaide Baptista Nunes. São Paulo, Cultrix, 1962.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Indiana: Indiana University Press, 2003.

VERSCHAVE, François-Xavier. *De la Françaafrique à la Mafiafrique*. Bruxelles : Tribord, 2004.

VIEYRA, Paulin S. *Ousmane Sembene, cinéaste: Première période 1962–1971*. Paris: Présence Africaine, 1972.

Y.S. Boafo, *Voltaïque d'Ousmane Sembène, commentaires et observations*. Revista Présence francophone, 1977, no 15, p. 11-30

Sites:

BEDE, Damien. *Conte et nouvelle en Afrique noire: réflexions sur deux formes narratives en prose* (2003). Disponível em : <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article60> Acesso em : 20 de maio, 2015.

_____. *La nouvelle en Afrique noire francophone: um genre atypique aux frontières des autres formes narratives*. Revista eletrônica Présence Africaine 2003, nº167-168, p.312-322. Disponível em : <http://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2003-1-page-312.htm>. Acesso em: 25 de maio, 2015.

CARMO. Maria Suzana Moreira. *Romance africano de língua francesa: implicações do novo código e matriz tradicional*. Revista Boitatá. Disponível em: <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/revista/edicao/numero-17-semester-jan-jul-2014/18> . Acesso em: 8 de outubro, 2014.

DAFF, Moussa. *Sénégal – Les représentations de l'espace francophone: vers une grille d'analyse des situations linguistiques* (2010). Disponível em : <http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/413/> Acesso em : 6 de janeiro, 2015.

DAUTRESME, Olivier. *Pour mémoire: 1960, l'année de l'Afrique* (2010). Disponível em: <http://www.cndp.fr/pour-memoire/1960-annee-de-lafrique/introduction/> . Acesso em: 7 de abril, 2014.

DÉRIVÉ, Jean. *Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop*. Revista Semen. Disponível em : <http://semen.revues.org/2226> . Acesso em : 27 de setembro, 2014.

DEWITTE, Philippe. *Intellectuels et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960)*. Disponível em : <http://books.openedition.org/psorbonne/989> Acesso em : 10 de janeiro de, 2015.

GARDINIER, David. *O impacto francês na educação em África, 1817-1960*. Casa das Áfricas (2011). Disponível em: http://www.casadasafricas.org.br/?attachment_id=411 . Acesso em: 17 de agosto, 2014.

LIMA, Isabel Pires de Lima. *Em busca de uma nova pátria: O romance de Portugal e de Angola após a descolonização*. Revista Via Atlântica. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48677> . Acesso em: 25 de janeiro, 2014.

NIANG, Sada. *Ousmane Sembène: une vie*. Revista Africultures. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/> Acesso em: 18 de julho de 2014.

N'SELE, Kibalabala. *Le "Griot": le Porteur de la Parole en Afrique*. Revista eletrônica Jeu : revue de théâtre , n° 39, 1986, p. 63-66. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/28610ac> Acesso : 21 maio de 2015.

OUSSEYNOU, Diop. *Entretien avec Sembène Ousmane*. Revista Ciné-bulles. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/33946ac>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

SENGHOR, A. Racine. *L'héritage colonial et les langues en Afrique francophone*. Disponível em : <http://ries.revues.org/1708>. Acesso em : 4 de maio, 2015

SOUZA, Marina de Mello. *Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro-africanos, séculos XVI e XVII*. Instituto Camões. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?ordering=newest&searchphrase=exact&searchword=Evangeliza%C3%A7%C3%A3o+e+poder+na+regi%C3%A3o+do+Congo> . Acesso em: 03 de setembro, 2014.

WANE, Birane. *L'Islam au Sénégal, le poids des confréries ou l'émiettement de l'autorité spirituelle* (2010) Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00660670> Acesso em : 30 de abril, 2015.

Filmes e documentários e entrevistas:

ANDRINGA, Diana. *Dundo, memória colonial* [2009].

SARR, Mamadou Sarr, VIYERA, Paulin. *Afrique sur seine* (1957). Produção: Groupe Africain du Cinéma. DVD : Cinématèqueafrique.

BEYE, Ben Diogaye. *Les princes africains de Saint Germain des Près* (1975). Produção: SNC Sénégal, CAI France. DVD : Cinématèqueafrique.

DELORME, Christine. *Ousmane Sembène – tout à la fois* (1992). Produção: Institut National de L'Audiovisuel.

MÉNÉGOZ, Robert. *Vivent les dockers* (1951). Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=571wd6cKIDU> Acesso em: 16 de dezembro, 2014.

SWAIM, Bob. *Lumières Noires* (2006). Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=k-hmL1PM62s> . Acesso em: 17 de dezembro, 2014.

OUSSEINI, Inoussa. *Paris c'est joli*. Produção : Les films du Centaure. DVD : Cinématèqueafrique.

Filmografia Sembène Ousmane:

OUSMANE, Sembène. *Borom Sarret*. [1963]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2QBfCG0Q7E0> . Acesso em: 01 de julho, 2015.

_____. *La noire de...* [1966]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jw3pv1uh-Sg> . Acesso em: 26 de maio, 2015.

_____. *Mandabi*. [1968]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=L VH9L7hfy5U> . Acesso em: 27 de setembro, 2014.

_____. *Emitai*. [1971]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Xx9RTgS6IDI> . Acesso em: 01 de agosto, 2014.

_____. *Xala*. [1974]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LTu5Yg0CaE8> . Acesso em: 05 de agosto, 2014.

_____. *Ceddo*. [1976]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9ipcync79CI> . Acesso em 02 de outubro, 2014.

_____. *Le camp de Thiaroye*. [1988]. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=FTmH_jFzex8 . Acesso em: 03 de agosto, 2014.

_____. *Guelewaar*. [1991]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yVRXbfMdsYg> . Acesso em: 25 de setembro, 2014.

_____. *Moolaadé (parte I)*. [2002]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jCfZPsJukL0> . Acesso em: 09 de outubro, 2014.

_____. *Moolaadé (parte II)*. [2002]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JsSryZ2zVks> . Acesso em: 09 de outubro, 2014.

ANEXOS

Anexo I

Manifestação na Praça Plotê em Dacar.

Fonte: *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques* (2003), de El hadj Ibrahima Ndao.

Anexo II

Selo da República do Senegal

Fonte: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=10117>

Anexo III

Cartaz desenhado por Pablo Picasso na ocasião do *I Congresso de Escritores e Artistas Negros*, em Paris no ano 1956.

Fonte: <http://www.presenceafricaine.com>

PRÉSENCE AFRICAINE
1^{er} CONGRÈS DES ÉCRIVAINS ET ARTISTES NOIRS
19 - 22 SEPTEMBRE 1956
SORBONNE - AMPHITHÉÂTRE DESCARTES - PARIS

Anexo IV

Novela *La noire de...*

Fonte : Voltaire (1962)

« C'était le matin du 23 juin de l'an de grâce de 1958. Sur la Croisette, ni le destin de République française, ni l'avenir de l'Algérie, pas plus que des territoires sous la coupe des colonialistes, ne préoccupaient ceux qui, tôt, envahissaient la plage d'Antibes.

Deux tractions avant se suivant, prirent le 'Chemin de l'Ermitage'. Elles s'arrêtèrent, deux hommes en débarquèrent prestement et s'enfoncèrent dans l'allée de gravier d'une villa. A gauche de cette villa s'ouvrait une porte de garage. On lisait sur un panneau dépoli : 'Le Bonheur Vert'. C'étaient le juge d'instruction de la ville de Grasse, suivi du médecin légiste, et de deux inspecteurs de la ville d'Antibes, flanqués d'agents de police.

La villa 'Le Bonheur Vert' n'avait de vert que son nom. Le jardin était entretenu (pág 157) à la française, les passages couverts de graviers, deux plamiers aux feuilles tombantes. Le juge d'instruction scruta la villa, son regard allait à la troisième fenêtre, vitre brisée, à l'échelle.

A l'intérieur de la villa, d'autres inspecteurs, un photographe, trois autres personnes, des journalistes semblaient-il, qui distraiment s'intéressaient plutôt aux statuettes nègres, aux masques, aux peaux de bêtes, aux œufs d'autruches, accrochés ça et là : l'impression que l'on pénétrait dans l'antre d'un chasseur, saisissait tous ceux qui entraient dans le living-room.

Repliées sur elles-mêmes, deux femmes sanglotaient. Elles se ressemblaient sensiblement : le même nez à arête bombée ; les mêmes cernes noirâtres noyaient leurs yeux rougis par les larmes. Celle qui était en robe claire parlait :

- Après ma sieste, j'eus envie de prendre un bain. La porte était fermée de l'intérieur (elle se moucha). Et je me suis dit, c'est la vonne qui prend son bain. Je dis la « bonne », rectifia-t-elle, mais jamais on ne l'appelait que par son nom – Diouana. Pendant plus d'une heure, j'attendis, mais ne la vis pas ressortir. J'y (pág. 158) retournai. Appelai. Frappai à la porte. Point de réponse. Alors j'ai appelé notre voisin, le commandant X...

Elle se tut, s'essuya le nez. Elle pleurait. Sa sœur, plus jeune qu'elle, les cheveux coupés à la 'garçonne', penchait la tête.

- C'est vous qui avez découvert le corps ?

- Oui... c'est-à-dire, lorsque Mme P... m'a appelé en me disant que la Négresse s'était enfermée dans la salle de bains, j'ai cru à une plaisanterie. Voyez-vous, j'ai trente-cinq ans de mer. J'ai bourlingué sur tous les océans... Et je suis retraité de la Marine nationale.

- Oui... oui, nous savons cela.

- Bon. Donc, quand Mme P... m'a appelé, j'ai amené mon échelle ?

- Non. C'est Mlle D... la sœur de Madame qui m'a suggéré cette idée. Et quand j'ai atteint la fenêtre, j'ai vu la Négresse baignant dans son sang.

- Où est clef de la porte ?

- La voici monsieur le juged'instruction, dit l'inspecteur.

- C'était seulement pour voir.

- J'ai vu la fenêtre, dit l'autre inspecteur. (pág. 159)

- Cest moi qui l'ai ouverte, après avoir brisé la vitre, dit le retraité de la Marine.

- Quel panneau avez-vous brisé ?

- Quel panneau ? demanda l'ancien loup de mer. (Il portait un pantalon blanc en lin, une veste bleue.)

- Oui, je l'ai vu, mais je vous demande cette précision.

- Le deuxième carreau en commençant par le haut, répondit la sœur de Madame.

A ce moment deux brancardiers descendirent un crps enveloppé dans une couverture. Le sang gouttait sur les marches. Le juge d'instruction releva un pan, fronça les sourcils. Une Noire gisait sur le brancard la gorge tranchée d'une oreille à l'autre.

- C'est avec ce couteau. Un couteau de cuisine, prononça un autre homme, en haut des marches.

- Vous l'avez amenée d'Afrique ou est-ce ici qu'elle a été engagée ?

- Nous sommes venus d'Afrique avec elle, en avril 1958. Elle est venue par bateau. Comme mon mari est employé à l'aéronautique de Dakar, seul le voyage de notre famille est assuré par la compagnie. (pág. 160)

A Dakar, elle travaillait chez nous. Voilà deux ans et demi... ou trois.

- Quel âge avait-elle ?

- Exactement, je ne sais pas.

- Elle est née en 1927, d'après sa carte d'identité.
- Oh ! les 'indigènes' ignorent la date de leur naissance, opina le retraité en plongeant ses mains dans ses poches.
- J'ignore pourquoi elles s'est suicidée. Elle était bien traitée ici, mangeait la même nourriture, partageait la chambre de mes enfants.
- Et votre mari, où est-il ?
- Il est parti avant-hier pour Paris.
- Ah ! fit l'inspecteur qui ne cessait de regarder les bibelots. Pourquoi croyez-vous à un suicide ?
- Pourquoi ? répéta le retraité... Oh ! qui voulez-vous qui attend à la vie d'une Nègresse ? Elle ne sortait jamais. Ne connaissait personne, si ce n'est les enfants de Madame.

Les reporters s'impatientaient. Le suicide d'une bonne – fut-elle Noire – ne peut figurer à la une. Ce n'est pas matière à sensation.

- Nostalgie. Parce que ces derniers temps, elle était tout drôle. Elle n'était plus la même.

Le juge d'instruction accompagné d'un inspecteur monta, Ils examinèrent la salle de bains, la fenêtre.

- C'est un boomerang cette histoire, dit l'inspecteur.

Dans la saal, les autres attendaient.

- Vous serez avisés quand le médecin légiste aura fini, dit l'inspecteur en sortant avec le juge d'instruction, une heure après leur arrivée.

Les voitures et les journalistes repartirent. Au 'Bonheur Vert', les deux femmes et le retraité restèrent silencieux.

Madame, peu à peu, sombra dans ses souvenirs, revit sa coquette villa sur la route de Hann, là-bas, en Afrique. Diouana qui poussait la grille, faisant signe au berger allemand de cesser d'aboyer.

C'est là-bas, en Afrique, que tout commença. Diouana, trois fois par semaine se tapait ses six kilomètres aller et retour. Mais depuis un mois, elle était gaie, ravie, cœur battant, comme si elle découvrait l'amour. La route était longue de sa demeure à celle de ses maîtres. Dès la sortie de Dakar, se pavanaient de fraîches maisonnettes, dans l'écrin d'une floraison (pág. 162) amalgamée de cactus, de bougainvilliers, de jasmins. La route bitumée de l'avenue Gambetta s'étirait en une longue bande noire. La petite bonne, heureuse, joyeuse, ne maudissait plus cette route, ses maîtres, comme

d'habitude. C'était une longue trotte, mais plus depuis un mois ; depuis que Madame lui avait dit qu'elle l'emmenait en France. La 'France', elle martelait ce nom dans sa tête. Tout ce qui vivait autour d'elle était devenu laid, minable ces magnifiques villas qu'elle avait tant de fois admirées.

Pour pouvoir voyager – pour aller en France – il lui fallait une carte d'identité, étant originaire de la Casamance. Toutes ses maigres économies y passèrent. C'est rien, disait-elle. Je vais en France.

- C'est toi, Diouana ?
- Viye Madame, répondit-elle en rentrant dans le vestibule, habillée convenablement de sa robe claire, les cheveux décrêpés, peignés.
- Bon, Monsieur est en ville. Va garder les enfants.
- Viye Madame, acquiesça-t-elle de sa voix enfantine.

Diouana n'avait pas trente ans ; et sur sa carte d'identité on lisait : née en 1927. Il (pág. 163) fallait qu'elle soit majeure. Elle alla voir les enfants. Dans toutes les pièces, le même spectacle : tout était emballé, ficelé : des caisses s'entassaient çà et là. Diouana n'avait plus beaucoup à faire ; elle avait frotté le linge pendant dix jours. Au sens propre de ses fonctions, elle était blanchisseuse. Il y avait un cuisinier, un marmiton et elle. Trois personnes. Des domestiques.

- Diouana... Diouana, appela Madame.
- Madame, répondit-elle en sortant de la chambre des enfants.

Madame était debout, un carnet à la main, elle refaisait l'inventaire des bagages.

D'un moment à l'autre, les bagagistes devaient venir.

- As-tu vu tes parents ? Crois-tu qu'ils seront contents ?
- Viye Madame. Tous les parents sont d'accord. Moi dire à maman pour moi, dire aussi à papa Boutoupa, dit-elle.

Son regard brillant de contentement fixé sur les murs vides, glissait. So cœur battait au ralenti. Elle en serait malade si madame changeait d'avis. Prête à la supplier, sa figure noire d'ébène s'assombrit, elle baissa les yeux.

- Je ne veux pas que tu me dises, au (pág. 164) dernier moment, aujourd'hui même, que tu me plaques.
- Non, Madame, moi partir.

Elle ne parlaient pas la même langue. Diouana voulait voir la France et revenir de ce pays dont tout le monde chante la beauté, la richesse, la douceur de vivre. On y faisait fortune. Déjà, sans avoir quitté la terre d'Afrique, elle voyait sur le quai, à son retour de

France, riche à millions, avec des vêtements pour tout le monde. Elle rêvait à la liberté d'aller où elle le désirait, sans avoir à travailler comme une bête de somme. Si Madame refusait de l'emmener, elle en deviendrait malade.

Quant à Madame, elle se souvenait de ses derniers congés passés en France. Il y a trois ans de cela. En ce temps-là elle n'avait que deux gosses. En Afrique, Madame avait contracté de mauvaises habitudes à l'égard des gens de maison. En France elle engagea une bonne ; non seulement le salaire était élevé, mais de surcroît la bonne exigeait un jour de repos. Madame dut se résoudre à la renvoyer, et elle en prit une autre. Cette dernière ne fut pas différente de la première, sinon pire. Car elle répondait du tac au tac à Madame. Elle disait : (pág. 165)

- Si on est capable de faire des enfants on doit les garder soi-même. Moi je ne passe pas la nuit ici. J'ai aussi à m'occuper de mes enfants et de mon mari.

Madame, habituée à être servie au doigt et à l'œil, dut se soumettre à son devoir d'épouse, et accomplit maladroitement son rôle de mère. Quant aux vacances proprement dites, elle n'y goûta guère. Elle somma bientôt son mari de retourner en Afrique.

A son retour, Madame, amaigrie, profondément ulcérée, mûrit aussitôt un plan pour les vacances suivantes. Pour cela, elle fit insérer des annonces dans tous les journaux. Une centaine de jeunes filles se présentèrent. Son choix tomba sur Diouana, fraîchement arrivée de sa « brousse natale ». Pendant les trois ans que Diouana travailla chez elle, Madame lui fit miroiter la promesse de la France. Madame avait eu aussi d'autres enfants entre son dernier congé et celui-ci. Pour 3000 francs C.F.A par mois, n'importe quelle jeune Africaine le suivait au bout de la terre. D'autre part, Madame, de temps en temps, plus particulièrement ces temps-ci, gratifiait Diouana de piécettes, de vieilles hardes, de chaussures non raccommodables. (pág. 166)

Voilà le fossé infranchissable qui séparait la bonne et sa patronne.

- Tu as donné ta carte d'identité à Monsieur ?

- Viye Madame.

- - Continue ton travail... Dis au cuisinier, de préparer un bon repas pour vous trois.

- Merci Madame, répondit-elle, et elle gagne la cuisine.

Madame poursuivit ses annotations.

Monsieur rentre sur le coup de midi. Le chien signala sa présence par des aboiements.

Descendu de sa '403', il trouva sa femme infatigable, le crayon à la main.

- Sont pas encore venus, les transitaires ? fit-elle nerveusement.
 - Ils seront là à deux heures moins le quart. Nos bagages seront sur ceux des autres. Comme ça on les aura en premier à Marseille. Et Diouana ? ... Diouana !
- L'aîné des enfants courut l'appeler. Elle était sous les arbres avec le dernier-né de Madame.

- Viye Madame.
- C'est y est. Voilà ton billet et ta carte d'identité.

Diouana tendit la main pour les saisir. (pág. 167)

- Garde ta carte d'identité, le billet je m'en charge. Les D... rentrent, tu seras sur leur surveillance. Tu es contente d'aller en France ?
- Viye Missié.
- A la bonne heure ! Où sont res bagages ?
- Rue Escarfait, Missié.
- Le temps que je dîne et l'on part dans la voiture.
- Fais entres les petits, Diouana, c'est l'heure de la sieste.
- Viye Madame.

Diouana n'avait pas faim. Le marmiton-serviteur, plus jeune qu'elle de deux ans, apportait les assiettes, emportait les assiettes vides, sans bruit. Le cuisiner, lui, suait à grosses gouttes. Il n'était pas content. Il allait au chômage. C'est en cela que le départ de Monsieur et Madame l'affectait. Et pour cela il en voulait à la bonne. Là, penchée sur la large fenêtre ayant vue sur la mer, Diouana, transportée, suivait le vol des oiseaux, haut sur l'immense étendue bleue ; loin, l'île de Gorée se dessinait à peine. Elle avait en main sa carte d'identité, elle la tournait, la retournait, l'examinait et se souriait intérieurement. Elle n'était pas satisfaite de la pose ni du cliché ; la photo était sombre... Qu'importe si je dois partir.

- Samba, dit Monsieur, venu à la cuisine, ton repas a été excellent aujourd'hui. Tu t'es surpassé. Madame est très contente de toi.

Le marmiton s'était redressé ; Samba, le cuisinier rajusta son grand bonnet blanc et fit un effort pour sourire.

- Merci beaucoup, Missié, dit-il. Moi aussi content, très content, parce que Missié et Madame contents. Missié très gentil. Mon famille grand malheur. Missié parti, moi plus travail.
- On reviendra, mon pauvre vieux. Puis tu trouveras du travail, avec le talent que tu as...

Samba, le cuisinier, n'était pas de cet avis. Les Blancs sont pingres. Et dans Dakar envahi par les broussards, chacun se vantant d'être maître cuistot, il n'était pas facile de trouver du boulot, pensait-il.

- ... On reviendra, Samba. Peut-être plus vite que tu ne le penses. La dernière fois on est resté deux mois et demi.

A ces paroles consolatrices de Madame qui avait rejoint son mari à la cuisine et qui poursuivait le dialogue, Samba ne pouvait que répondre : (pág. 169)

- Merci, Madame. Madame grande femme.

Madame aussi était contente. Elle savait par expérience ce que cela représentait d'avoir une bonne 'reputation dans le milieu des gens de maison.

- Tu peux rentrer ce soir à 4 heures avec Monsieur, j'emballerai le reste. A notre retour je te promets de te repredre. Tu es content ?

- Merci... Madame.

Madame et Monsieur s'étaient retirés. Samba administra une tape à Diouana. Diouana agressivement, voulut sauter sur lui.

- Hé ! Doucement. Tu t'en vas aujourd'hui. Alors, faut pas qu'on se chamaille.

- Tu m'as fait mat, dit-elle.

- Et Missié, il ne te fais pas mal ?

Samba soupçonnait une liaison cachée entre la bonne et son patron.

- On t'appelle Diouana. J'entends la voiture ronfler.

Elle partit sans même leur dire au revoir.

Sur la grande artère roulait la voiture. Diouana n'avait pas souvent l'honneur d'être conduite par Monsieur. Elle invitait (pág. 170) des yeux les piétons à la regarder, n'osant pas faire signe de la main, ou crier au passage : « Je pars pour la France. » Oui, pour la France. Elle était convaincue que sa satisfaction était visible. Les sources souterraines de cette joie tumultueuse, la rendaient instable. Quant la voiture se gara devant la maison, à la rue Escarfait, elle en fit surprise. Déjà, se dit-elle. A droite de leur humble maison, au bistrot 'Le Gai Navigateur', quelques consommateurs s'attablaient et sur le trottoir, quatre types paisiblement causaient.

- C'est aujourd'hui le départ, petite cousine ? Questionna Tive Corrée, déjà saoul, les jambes écartées, il se balançait, empoignant son litre par le goulot. Tous ses vêtements étaient fripés.

Diouana n'avait que faire des conseils d'un soûlard. Elle n'écoula pas Tive Corrée. Tive Corrée, ancien marin, rentrait d'Europe après vingt ans ans d'absence. Il

était parti, riche de sa jeunesse, plein d'ambition, et en était revenu, telle une épave. Pour avoir tout voulu avoir il ne rapporta qu'un amour excessif de la Dive bouteille. Il ne prophétisait que malheurs. Diouana lui avait demandé conseil. Il n'était pas d'avis qu'elle parte. Il fit, malgré son sérieux état (pág. 171) d'ébriété, quelques par vers Monsieur, toujours avec sa bouteille.

- C'est vrai qu'elle part avec vous, Monsieur ?

Monsieur ne répondit pas. Il sortit une cigarette et l'alluma, envoya la fumée par-dessus la portière, considéra Tive Corrêa des pieds à la tête. C'était vraiment un loqueteux avec des habits grasseyeux, puant le vin de palme. Il se pencha, posa une main sur la portière.

- J'ai eu à vivre en France, pendant vingt ans, débutait Tive Corrêa avec un accent de fierté dans la voix. Moi que vous voyez ainsi, dernier de la cloche, je connais mieux la France que vous... Pendant la guerre, je vivais à Toulon, et les Allemands nous envoyèrent avec des compatriotes africains à Aix-en-Provence, dans les mines de Gardanne. Je m'étais opposé à ce que Diouana aille en France.

- Nous ne l'avons pas forcée ? Elle est consentante, répliqua amèrement Monsieur.

- Effectivement. Quel est le jeune Africain qui n'ambitionne pas d'aller en France ? Hélas ! les jeunes confondent vivre en France, et être domestique en France. Nos villages sont voisins en haute Casamance... Là-bas, on ne dit pas comme (pág.172) 'chez vous', que c'est la clarté qui attire le papillon, mais le contraire ; chez moi, en Casamance, on dit que c'est l'obscurité qui chasse le papillon. Sur ces entrefaites revint Diouana escortée de plusieurs demmes. Elles babillaient. Chacune quémendant un petit souvenir. Diouana promettait joyeusement, elle souriait ; ses dents blanches tranchaient nettement.

- Les autres sont au quai, dit l'une. N'oublie pas ma robe.

- Pour moi, des chaussures pour les enfants. Tu as le numéro dans la valise.

Pense à la machine à coudre.

- Les combinaisons aussi.

- Ecris-moi pour me dire le prix des fers à décrêper les cheveux et une veste rouge, avec des gros boutons... pointure 44.

- N'oublie pas d'envoyer des sous à ta mère, à Boutoupa...

Chacune avait quelque chose à lui dire, à la charger d'une commission ; Diouana promettait. Toute sa physionomie était radieuse. Tive Corra lui prit la valise, la poussa dans la voiture d'un geste d'ivrogne, sans brutalit.

- Laissez-la partir, les bougresses. Coryez-vous qu'en France les sous se (pg. 173) ramassent ? Elle aura vous raconter lorsqu'elle reviendra.
- O... O... Oh ! Hurlaient les femmes.
- Adieu petite cousine. Porte-toi bien. Tu as l'adresse du cousin Toulon. Ds ton arrive, cris-lui, il te sera utile, Viens que je t'embrasse.

Ils s'embrassrent, Monsieur s' impatientait, il appuya sur acclrateur pour avertir, avec politesse, qu'il avait envie que l'on finisse.

La '403' dpemarra. On agita les bras.

Au quai, mme crmonie : des connaissances, des parents, des commissions. On se pressait autour d'elle. Toujours sous la garde de Monsieur. Elle embarqua.

Huit jours de mer. Rien de neuf aurait-elle crit si elle avait tenu un journal. Fallai aussi qu'elle sache lire et crire. De l'eau devant, derrire, tribord, babord, rien qu'une nappe liquide, et par-dessus, le ciel.

Au dbarquement, Monsieur tait l. Aprs les formalits, vite ils filrent vers la Ct d'Azur. Elle dvorait tout de ses yeux, s'merveillait, s'tonnait. Elle se meublait l'esprit. C'est beau ! Toute l'Afrique lui apparaissait comme un taudis sordide. Sur la route du littoral, dfilaient les villes, les (pg. 174) autobus, les trains, les camions. Cette intensit de la circulation la surprenait.

- As-tu fait une bonne traverse ?
- Viye Missi, aurait-elle rpondu si Monsieur lui avait pos la question.

Aprs deux heures de route, ils taient Antibes.

Des jours, des semaines et le premier mois passrent. Diouana entamait son troisime mois. Ce n'tait plus la jeune fille rieuse au rire cach, pleine de vie. Ses yeux se creusaient, son regard tait moins alerte, il ne s'arrtait plus aux petits dtails. Elle abattait plus de travail qu'en Afrique, ici. Devenue presque mconnaissable, elle se rongait. De la France... la Belle France... elle n'avait qu'une vague ide, une vision fugitive ; le jardin franais en jachre, les haies vives des autres villas, les crtes des toitures dpassant les arbres verts ; des palmiers. Chacun vivait sa vie, isol, enferm chez lui. Monsieur et Madame sortaient frquemment, et lui laissaient les quatre gosses. Les fosses s'taient vite constitues en maffia, ils la perscutaient. Il faut les amuser disait Madame. L'an, un galopin, en recrutait d'autres de son acabit et ils jouaient

l'explorateur. Diouana était la « sauvage ». les enfants la harcelaient. En (pág. 175) d'autres occasions, l'aîné recevait des raclettes, bien administrées ! Ayant mal assimilé des phrases où intervenaient des notions de discriminations raciale, entendues dans les conversations de papa, de maman, des voisins, là-bas en Afrique, il les commentait avec exagération à ses copains. A l'insu de ses parents, à l'improviste, ils surgissaient, chantant :

Voilà la Nègres-se

Voilà la Nègres-se

Noire comme le fond de la nuit.

Persécutée, elle se minait. Diouana, lorsqu'elle était à Dakar, n'avait jamais eu à réfléchir sur le problème que posait la couleur de sa peau. Avec le chahut des petits, elle s'interrogeait désormais. Elle comprit qu'ici elle était seule. Rien ne l'associait aux autres. Et cela la rendait mauvaise, empoisonnait sa vie, l'air qu'elle respirait.

Tout s'émoussait, s'en allait à vau-l'eau ; son rêve d'antan, son contentement. Elle était dure à l'ouvrage. Elle était, à la fois, cuisinière, bonne d'enfant, blanchisseuse et repasseuse. Dans la villa était venue s'établir la sœur de Madame. Elle avait à (pág. 176) s'occuper de sept personnes. Le soir, dès qu'elle montait se coucher, elle dormait comme une souche.

Le venin empoisonnait son cœur ; jamais elle n'avait eu à haïr. Tout devenait monotone. Elle se demandait où était la France ? Les belles villes qu'elle avait vues sur les écrans dans les salles de cinéma de Dakar ; les denrées rares, les foules compactes ? Le peuple de France se réduisait à ces marmots malveillants, à Monsieur, Madame et Mademoiselle qui lui étaient devenus étrangers. Le territoire du pays se limitait à la surface de la villa. Lentement, elle se noyait. Les larges horizons de naguère se limitaient à la couleur de sa peau qui soudain lui inspirait une terreur invincible. Sa peau. Sa noirceur. Craintivement, elle fuyait en elle-même.

Parallèlement, la bonne réfléchissait.

N'ayant personne dans son univers avec qui échanger des idées, elle se tenait de longs moments de palabre. L'autre semaine, Monsieur et Madame l'avaient emmenée avec beaucoup d'astuce chez leurs parents à Cannes.

- Demain nous irons à Cannes. Mes parents n'ont jamais goûté à la cuisine africaine. Tu nous feras honneur, à nous les (pág. 177) Africains, lui avait dit Madame qui se dorait au soleil, presque nue.

- Viye Madame.

- J'ai commandé du riz et deux poulets... Il ne faudra pas trop épicer !
- Viye Madame.

Répondant ainsi, son cœur se serrait. C'était la centième fois qu'on la trimbalait de villa en villa. Une fois chez les un, une fois chez les autres. C'est chez le « Commandant » - tout le monde le nommait ainsi – qu'elle s'était rebellée une première fois. Il y avait à dîner, des gens extravagants, qui la talonnaient, la poursuivaient pendant qu'elle cuisinait. Leur présence était une ombre obsédante attachée à ses moindres mouvements. Elle eut comme l'impression qu'elle ne savait rien faire. Ces êtres anormaux, égocentriques, sophistiqués, ne cessaient de lui poser des questions idiotes sur la façon dont les négresses font la cuisine. Elle se maîtrisait.

Même lorsqu'elle les servait à table, les trois femmes piaillaient encore ; avec appréhension elle goûtèrent du bout des lèvres, la première cuillerée, et, gloutonnement dévorent tout.

- Il faudra te surpasser, cette fois, chez mes parents. (pág. 178)
- Viye Madame.

Elle réintégra sa cuisine. Ses réflexions se portèrent sur la gentillesse de Madame jadis. Elle abominait cette gentillesse. Madame était bonne, d'une bonté intéressée. Sa gentillesse n'avait d'autre raison que de la ficeler, l'enchaîner, pour mieux la faire suer. Elle exérait tout ; avant, à Dakar, elle accommodait les restes de Monsieur et Madame, pour les porter à la rue Escarfait, et s'enorgueillissait de travailler chez de « Grands Blancs ». Maintenant leur repas l'écœurait, tant elle était seule. Ces ressentiments corrompaient ses relations avec ses maîtres. Elle demeurait sur ses positions, les autres sur les leurs. Ils n'échangeaient plus de paroles que d'ordre professionnel.

- Diouana, tu vas laver aujourd'hui.
 - Viye Madame.
 - Bon. Monte prendre mes combinaisons et les chemises de « Missié »
- Une autre fois c'était :

- Diouana, tu repasses cet après-midi.
- Viye Madame.

La dernière fois tu as mal repassé mes combinaisons. Le fer était trop chaud. En outre les cols de chemises de « Missié » ont été brûlés. Fais attention à ce que tu fais , voyons ! (pág. 179)

- Viye Madame.

- Ah ! j'oubliais... il manque des boutons à la chemise de « Missié » et à son pantalon.

Toutes les corvées reposaient sur ses épaules. De plus, Madame lui disait couramment « Missié », même denvat ses invités. Pour se faire comprendre de sa bonne, elle employait le même jargon. Et c'est la seule choses qu'elle faisait avec honnêteté. Toute la maison finalement ne s'adressa plus à la bonne qu'en usant du préambule de « Missié ». Egarée par ses médiocres connaissances en français, elle s'enfermait et vivait recluse en elle-même. C'est après mûres réflexions – de très longues minutes de méditation – qu'elle se dit elle n'était d'abord qu'objet utilitaire et, ensuite qu'on l'exhibait comme un trophée. Dans les soirées où Monsieur et Madame commentaient la psychologie 'indigène', on prenait Diouana à témoin. Les voisins disaient : c'est la Noire de... Elle n'était pas Noire pour elle. Et cela l'ulcérait.

Elle aborda son quatrième mois : tout empirait. Chaque jour, ses pensées devenaient plus lucides. De la besogne, elle en avait, á revendre. Toute la semaine. Le jour du Seigneur était le jour de prédilec- (pág. 180) tion où Mademoiselle faisait venir ses camarades. Ceux-ci affluaient. Une semaine se terminait avec eux et la suivante débutait avec eux.

Tout se clarifiait. Pourquoi Madame désirait-elle tant que je vienne ? Ses largesses étaient calculées. Madame ne s'occupait plus de ses enfants. Le matin, elle les embrassait, c'était tout. La Belle France, où est-elle ? Toutes ces questions lui revenaient en tête. Je suis cuisinière, bonne d'enfants, femme de chambre, je lave et repasse, et n'ai que 3000 francs C.F.A par mois. Je travaille pour six. Pourquoi donc suis-je ici ?

Diouana s'abandonnait à ses souvenirs. Elle comparait sa « Brousse natale » à cette broussaille morte. Quelle différence, entre ces bois et sa forêt, là-bas, en Casamance. Le souvenir de son village, de la vie en communauté, la coupait encore davantage des autres. Elle se mordait les lèvres, regreatait d'être venue. Sur ce film du passé, 1000 autres détails se projetaient.

De retour dans ce « milieu » où elle était deux fois étrangère, elle se durcissait. Ses pensées la ramenaient fréquemment à Tive Corrée. Cet ivrogne lui revenait souvent à la mémoire, ses paroles se vérifiaient (pág. 181) aujourd'hui cruellement. Elle aurait voulu lui écrire, mais ne le pouvait pas. Depuis qu'elle était en « France » elle n'avait eu que deux lettres de sa mère. Elle n'eut pas le temps d'y répondre, quoique Madame lui ait promis d'écrire à sa place. Etait-ce possible de dire tout ce qui lui passait par la tête à

Madame ? Elle s'en voulait. Son ignorance la rendait muette. Elle écumait de rage, à son propos. Mademoiselle lui avait, en plus, pris les timbres.

Une idée agréable pourtant lui traversa l'esprit, mit un sourire sur son visage. Ce soir-là il n'y avait que Monsieur, devant la télévision. Elle voulut profiter de cet instant. Elle se planta une seconde devant Madame et la quitta.

Vendue... vendue... achetée... achetée, se répétait-elle. On m'a achetée. Je fais tout le travail ici pour 3000 francs. On m'a attirée, ficelée et je suis rivée là, comme une esclave. Elle était fixée, maintenant. Le soir, elle ouvrit sa valise, regardant tous les objets et pleura. Personne ne s'en souciait.

Pourtant, elle accomplissait les mêmes gestes, et restait fermée comme une huitre à la marée basse de la Casamance, son fleuve.

- « Douana », l'appelait Mademoiselle. Impossible qu'elle dise : Di-ou-a-na.

Cela redoublait sa colère. Mademoiselle était encore plus fainéante que Madame : « Viens enlever ceci » - « Il y a ça à faire Douana » - « Pourquoi tu ne fais pas ceci Douana ? » - « Parfois, tu pourrais un peu ratisser le jardin, Douana. » Pout toute réponse, Mademoiselle recevait un regard incendiaire. Madame s'était plainte d'elle à Monsieur.

- Qu'as-tu Diouana ? Tu es malade ou quoi ? demanda Monsieur.

Zélée pour le travail, elle n'ouvrit plus la bouche.

- Tu peux me dire ce qui ne va pas. Peut-être que tu voudrais aller à Toulon. Je n'ai pas eu le temps d'y aller, mais demain nous irons.

- On dirait qu'on la dégoûte, remarqua Madame.

Trois jours après Diouana prit son bain. Madame lui succéda mais trois heures après sa promenade. Elle revint vivement :

- Diouana... Diouana, s'écria Madame, tu es sale quand même. Tu aurais pu laisser la salle de bains en ordre. (pág.183)

- Pas moi Madame. Les enfants eux, viye.

- Les enfants ! C'est pas vrai. Les enfants sont propres. Que tu en aies marre, c'est possible. Mais que tu mentes comme les « indigènes », j'aime pas cela. J'aime pas les menteuses et tu es une menteuse.

Elle garda le silence, pendant que la nervosité faisait trembler ses lèvres. Elle remonta à la salle de bains, se dévêtit. C'est là qu'on la trouva, morte.

Les enquêteurs conclurent « suicide ». On classa le dossier.

Le lendemain, les quotidiens, publièrent en quatrième page, colonne six, à peine visible :

‘A Antibes, une Noire nostalgique se tranche la gorge’ ».