

Leonor Martins Coelho

Universidade da Madeira / CEC - Universidade de Lisboa

“La noire de...” de Ousmane Sembène: a experiência multidisciplinar da disforia¹

O cinema liberta-nos duma infinidade de ilusões ou até de mentiras, para nos dirigir com uma rapidez maior ou menor, segundo o nosso poder pessoal de compreensão, até apropriação dum mundo menos ilusório e dum sonho ainda por definir

Elie Faure, *Função do cinema e das outras artes*

Escritor, realizador e produtor, Sembène Ousmane (1923-2007) cresceu entre as duas grandes guerras e teve a possibilidade de observar as vicissitudes experimentadas por africanos que se deslocaram para a (antiga) metrópole, em particular os grupos de trabalhadores emigrantes que se radicavam em Marselha, Paris e Lyon. À semelhança de Léon Gontran Damas, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Mongo Beti, Camara Laye, Bernard Dadié, entre outros, que alertavam para a consciencialização dos povos oprimidos sob o jugo imperialista europeu, este *migrant writer* parece fazer da palavra engajamento e denúncia. Como será referido por Sada Niang², este escritor-cineasta, oriundo do Senegal, foi testemunha da existência de homens, mulheres e crianças em situação pós-colonial, desvendando quer na sua escrita, quer nos inúmeros filmes da sua autoria as discórdias interculturais entre o Europeu e o Africano.

¹ As imagens foram graciosamente cedidas por “La Médiathèque des trois mondes”. O filme poderá ser visto integralmente em www.cine3mondes.com

² Cf. Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar* (Paris: L’Harmattan, 1996).

Publicado em 1962, o conto “La Noire de...”, inserto na colectânea de narrativas breves intitulada *Voltaïque*³, irá ilustrar o desajuste entre Próspero e Calígano. A viagem intercontinental empreendida por Diaouna, uma jovem senegalesa que pretende fazer fortuna em França, será retratada através do olhar desencantado do autor. Apesar da sua forma breve, este texto, que será posteriormente adaptado para o cinema pelo próprio Ousmane, e cuja acção decorre na época colonial, não deixará de reenviar para a estrutura do *bildungsroman* e para a modalidade da viagem, implicadas nesse trajecto utópico da protagonista. Do mito da Europa à desconstrução do idílio passar-se-ão apenas escassos meses e Diaouna, como nos textos de aprendizagem, irá conhecer as adversidades da vida na metrópole.

Como intelectual atento ao mundo que o rodeia, o autor-realizador interessa-se, pois, por uma história anódina, como um *fait-divers*, mas sempre actual, se considerarmos, nos dias de hoje, as inúmeras narrativas de Gibraltar, relatando as travessias fatídicas entre uma África desafortunada e uma Europa abonada⁴. Diga-se ainda que, ao transpor para o ecrã o texto, em 1966, ele terá permitido ao continente negro entrar na história do cinema afro-francófono⁵. Várias vezes premiada,⁶

³ Cf. Sembène Ousmane, *Voltaïque* (Paris: Présence Africaine, 1962). Nesta colectânea, poder-se-á, ainda, destacar o conto intitulado “Lettres de France”. Veja-se o olhar desencantado de NAFI: “Je ne suis pas en France...tout au moins pas celle qui faisait l’objet de nos rêves, alimentait nos ambitions. Je suis dans un autre monde. Un monde maussade, lugubre, qui m’opresse, m’assassine à petits coups, jour après jour” (p. 77).

⁴ Veja-se, a título de exemplo, *Tu ne traverseras pas le Déroit* de Salim Jay (Paris: Mille et une Nuits, 2001).

⁵ Georges Sadoul dir-nos-á que até aos anos sessenta o cinema africano fora inexistente: “soixante cinq ans après l’invention du cinéma, en 1960, il n’a pas encore été produit, à ma connaissance, un seul long métrage véritablement africain; je veux dire interprété, photographié, écrit, conçu, monté, etc. par des noirs (...)”. Cf. Georges Sadoul, “Le marche africain”, in *Afrique Action*, Tunis, I, V. p. 61.

⁶ Sembène Ousmane obteve três galardões: o prémio Le Tanit d’or, Carthage 1966, o prémio Grand Prix, Festival mondial des arts nègres 1966 e, ainda, o prémio Prix Jean Vigo 1966. Os interpretes são: Thérèse M’Bissine Diop (Diaouna), Robert Fontaine (o patrão), Anne-Marie Jelinek (a patroa), Momar Nar Sene (o amigo de Diaouna).

esta longa-metragem africana insiste nas Identidades e Alteridades conflituosas e, talvez sobretudo, no desencontro entre indivíduos de culturas distintas, ao recordar que o diálogo intercultural é, nessa época, inexistente. O poder da imagem permitirá a Ousmane revelar uma França paternalista mas xenófoba, bem como denunciar o idílio europeu que se desmorona na disforia da modernidade. Com efeito, este intelectual atento e denunciador irá reescrever o pós-colonial como crítica ao discurso dominante⁷.

A narrativa escrita apresenta uma situação concreta: no dia 23 de Junho de 1958, numa praia de Antibes, um inspector da polícia, alguns jornalistas e um fotógrafo pretendem esclarecer as circunstâncias da morte de uma jovem Negra. Depois da retirada do corpo, é descoberta a arma : uma faca encontra-se ao lado do cadáver. A causa do suicídio é rapidamente enunciada: “Nostalgie. Parce que ces derniers temps, elle était toute drôle. Elle n’était pas la même” (pp. 161-162).

Uma analepse explicativa permitirá focar a existência despreocupada da família de funcionários franceses em África, bem como o deslumbramento de Diaouna pela terra do Outro que, no imaginário africano, reenvia para a utopia da realização pessoal e do enriquecimento fácil. Recorde-se, ainda, que o entusiasmo pelo continente europeu abrange todos os que assimilaram a cultura do Branco, como sublinhado por Frantz Fanon em *Peau noire, masques blancs*:

Il y a une sorte d’envoûtement à distance et celui qui part dans une semaine à destination de la Métropole crée autour de lui un cercle magique où les mots Paris, Marseille, la Sorbonne, Pigalle représentent les clés de voûte.⁸

⁷ No dizer de Jean-Marc Moura, o pós-colonial é ‘uma estética da resistência’. Na sua opinião, a literatura pós-colonial “non seulement tient un discours sur le monde mais gère sa propre présence dans ce monde. Les conditions d’énonciation d’un texte littéraire sont indéfectiblement vouées à un sens.” Cf. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Paris: PUF, 1999), p. 38.

⁸ Cf. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris : Ed. du Seuil, 1995).

Compreender-se-á, pois, a exaltação da protagonista que o breve excerto corrobora:

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 se 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. (p. 165)

Apesar de Sembène Ousmane situar a acção dois anos antes das Independências Africanas, o texto permitirá espelhar a situação dos funcionários, diplomatas ou famílias abastadas que recorriam à mão de obra barata africana. Veja-se, aliás, que a desvalorização da protagonista será uma constante ao longo da narrativa. Apresentada como uma mera mercadoria, “La noire de...”, oferece o retrato de uma mulher cuja identidade não é reconhecida, tornando-se a voz colectiva de africanos que terão passado por situações idênticas. Tornada objecto utilitário, Diaouana será abusada, desconsiderada e humilhada.

A narrativa irá focar não só o contraste entre o entusiasmo inicial e a monotonia do quotidiano - “Des jours, des semaines et le premier mois passèrent. Diouana entamait son troisième mois”⁹ (p. 175) -, como também a metamorfose desta desterritorializada, quer em termos físicos, quer psicológicos:

Ce n’était plus la jeune fille riieuse 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 rongeaient. De la France... la Belle France... elle n’avait plus qu’une vague idée, une vision fugitive. (p. 175)

Compreender-se-á que o autor opte por recuperar uma outra personagem africana, conhecedora da realidade europeia e vítima da cultura imperialista francesa. Com efeito, Tive Correa, que viveu em

⁹ Veja-se o trabalho que tem a seu cargo: “Elle était à la fois, cuisinière, bonne d’enfant, blanchisseuse et repasseuse.”, (p. 176).

França durante vinte anos, tornar-se-á na escrita de Ousmane o eco da decepção dos emigrantes. Tive Correa converte-se, assim, na voz denunciadora de um autor militante inconformado com as disforias da actualidade. Antigo marinheiro, regressou a Dakar não só para alertar que “les jeunes confondent vivre en France, et être domestique en France” (p. 172), ou denunciar “Chacun vivait à sa manière, isolé, enfermé chez lui” (p. 175)¹⁰, mas, e talvez sobretudo, para espelhar o fracasso de uma ilusão: “il était parti, riche de jeunesse, plein d’ambition, et en était revenu, telle une épave” (p. 171). Não obstante, apesar dos seus múltiplos avisos, anunciando a distopia, tal como o velho do Restelo de Camões, a juventude partirá em busca do sonho. Nesta *mise en abyme* profética, a travessia de Diaouana caminha, inevitavelmente, para a distopia. Por fim, a narrativa irá desvendar as ocupações quotidianas que alteraram o comportamento da protagonista : “et cela la rendait mauvaise” (p. 176) e, ainda, “Le venin empoisonnait son cœur” (p. 177)). Assim, Diaouana irá redesenhar uma imagem negativa do país da desilusão: “Le peuple de France se réduisait à ces marmots malveillants, à Monsieur, Madame et Mademoiselle”(p. 177). Ao interrogar-se “La Belle France, où est-elle ?” (p. 181), esta heroína desajustada a um mundo culturalmente distinto do seu desconstrói o mito e anula a utopia.

Na longa-metragem, a realidade apontada por Sembène Ousmane exalta a cartografia da inculpação. Diga-se, desde já, que o realizador optou por uma adaptação livre do texto inicial, acentuando-lhe o horror da abnegação, a alienação e a desumanização do Outro. Ora, Juan A. Hernández sublinhou que “antes de distinguir as diferentes transposições cinematográficas a partir do texto literário, é conveniente esclarecer a figura do adaptador”¹¹. Para além da sua condição de guionista, Ousmane

¹⁰ Sublinhem-se algumas atitudes das crianças do casal: “Les gosses s’étaient vite constitués en mafia, ils la persécutaient” (p. 175), bem como a falta de reconhecimento para com o Diferente : “L’ainé, un galopin, en recrutait d’autres de son acabit et ils jouaient à l’explorateur. Diouana était la ‘sauvage’ (p. 175). Voilà la Nègresse / Voilà la Nègresse / Noire comme le fond de la nuit” (p. 176). Refira-se, ainda, o efeito de estranhamento sentido pela Africana : 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 ” (p. 176).

¹¹ Cf. Juan A. Hernandez, “A adaptação”, in *Cinema e literatura. A metáfora visual* (Porto: Campo das Letras, 2003), p. 125.

incorpora outras não menos significativas: perscrutador do sofrimento, conhecedor da dor e revelador do caos. Deste modo, e tendo em conta que o propósito do cinema é dar a ver através da imagem em movimento, poder-se-á salientar que a adaptação de “La Noire de...” ganhou força na sua vocação : informar, testemunhar e alertar para o destino trágico de quem se aventura numa viagem rumo ao desconhecido.

Com efeito, partilhamos a leitura de André Gardies, para quem “adapter un roman à l’écran ce n’est pas établir une équivalence entre l’écrit et le film”.¹² Como defende, de igual modo, Monique Carcaud-Macaire et Jeanne Marie Clerc, numa adaptação cinematográfica, os equivalentes semióticos entre artes diferentes são inexistentes.¹³ Na verdade, se a mensagem textual era inequívoca, a imagem permitiu renovar o debate em torno de questões que se prendem com fenómenos de interculturalidade e multiculturalismo desajustado numa época em que a liberdade dos povos colonizados não tinha sido ainda alcançada.

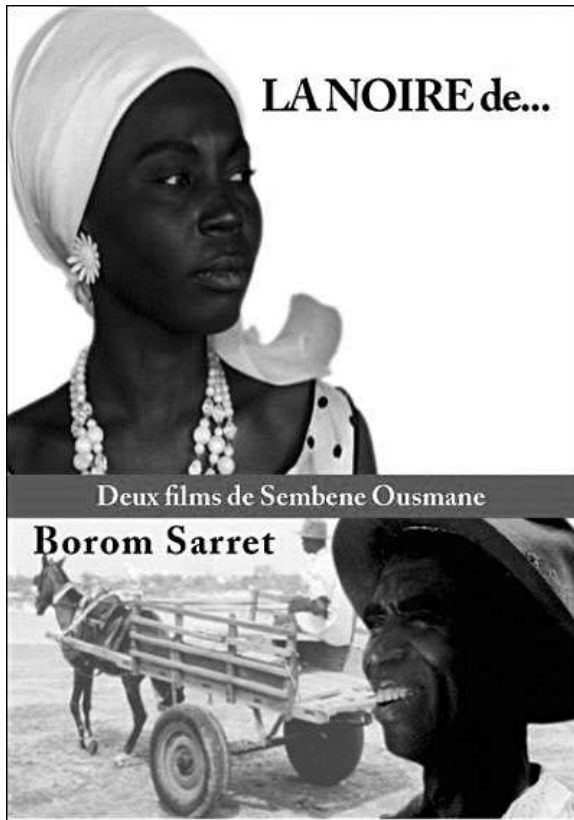
Se, na elucidação da morte da protagonista, o texto capta a atenção do leitor pelo *suspense* de uma escrita que roça a narrativa policial, o filme permite alcançar as rupturas culturais, a diferenciação civilizacional, as questões de aculturação e de desculturação, espelhando, pois, a fórmula : “au cinéma, la présence immédiate du monde ; à la littérature, tout le champ de l’imaginaire”.¹⁴ Neste sentido, Francis Vanoye sustenta: “[I]es livres dévorent la vie et les corps, les films dévorent les livres, tout processus de création ou de récréation se fonde, non sur le dépassement et l’intégration mais sur la négation et la destruction de ce qui précède”.¹⁵

¹² Cf. André Gardies, *Le récit filmique* (Paris: Hachette, 1993), p. 4.

¹³ Cf. Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, “ Pour une approche socio-critique de l’adaptation cinématographique : l’exemple de *Morts à Venise*”, in André Gaudreault et Thierry Groenestein (eds.), *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation* (Québec: Éditions Nota Bene, 1998), pp. 151-176.

¹⁴ Cf. “ Les écrivains cinéastes ”, in *Magazine Littéraire*, n° 354, mai 1997, p. 19.

¹⁵ Cf. Francis Vanoye, “ Littérature et cinéma : le change des scénarios ”, http://revistas.ucm.es/fil/11399368/articulos/THEL_9595330179M_PDF (artigo consultado a 13 de Outubro de 2009).



O filme começa com a viagem de Diaouna a bordo do navio *Ancerville*. Os elementos captados permitem sublinhar a supremacia francesa, detentora da Técnica, do Saber e do Progresso. Porém, o plano em *travelling* panorâmico da chegada da Africana insiste na extensão da paisagem destituída de alma, para, assim, salientar a solidão que o espaço disfórico comporta. Desde logo, se anuncia a distopia que irá caracterizar os primeiros passos de uma experiência com um final sinistro. Reenviando metaforicamente para a clausura que irá vitimizar a jovem, o plano inicial contrastará com os planos reduzidos e fechados do apartamento do casal francês. Com vista para os bairros pobres de Antibes, ele difere, efectivamente, da imagem que Diaouna concebera. O fechamento deste ângulo de visão parece dar razão à voz poética de muitos escritores que, à semelhança de Cheik Aliou Ndao em “Nègre

perdu dans ces brumes d'Europe"¹⁶, desvendavam os infortúnios do emigrante desajustado.



(fotograma 1: a chegada de barco)

Através da deslocação da câmara subjectiva que acompanha Diaouna até chegar à nova residência, simbolicamente situada em “ Le Chemin de l’hermitage ”, todo um conjunto de sinais de estranhamento são captados pelo olhar da protagonista. Compreender-se-á, pois, que para interiorizar a cultura do Outro, ela opte pela indumentária citadina francesa. Esta metamorfose ilustra, por um lado, a sobrevalorização da

¹⁶ “Nègre perdu dans ces brumes/d’Europe/les poches pleines de miettes de soleil/
Pour tromper ta faim en hiver/Tu moissonnes la complainte des bouteilles/dans les
bars/Pèlerin vers les pleurs des quartiers/Aux cheminées borgnes/Demain/Quelle
science semer sur les sentiers/Pour la soif des habitations lagunaires/Libérant
l’espoir sous l’aile des oiseaux/Tu ne sais que le poids des mots/Qui brisent les
cages/Nègre/Perdu dans ces brumes d’Europe”, in *Mogariennes* (Paris: Présence
Africaine), 1970.

cultura europeia em detrimento da africana, e, por outro, insiste nos efeitos de alheamento da protagonista ao longo do filme. Pela repetição obsessiva em torno das tarefas domésticas, pela indiferença do casal francês que empregou Diaouana, Sembène Ousmane irá, assim, reiterar as consequências perversas da deslocalização territorial.



(fotograma 3: o cotidiano de Diaouana)

Os múltiplos *flashes-backs* que constituem a narrativa fílmica ilustram a dicotomia do passado em África – que, todavia, não chega a ser idílico – *versus* presente distópico em França. Em território africano, apesar da extrema pobreza do seu bairro, enclausurada na periferia insalubre da cidade, a protagonista podia contar com a protecção familiar. Em território estrangeiro, desconhecadora da língua, dos usos e costumes, ela será, naturalmente, o elemento mais frágil do sistema. Ao ser vítima de violência psicológica e, por fim, de agressão física por parte da patroa, Diaouana alcança o erro em que o “sonho europeu” a induziu.



(fotograma 4: a tristeza de Diaouna)

Este momento de consciencialização levará a protagonista a recuperar a sua identidade matricial, abandonar o traje europeu e planear o seu destino. Com efeito, ao aproximar-se do seu desfecho, o filme irá exaltar o desapego aos bens materiais, a recusa do salário e o diálogo com a cultura estrangeira. Por fim, ao escolher a morte, Diaouna crê, assim, recuperar a sua dignidade.



(fotograma 5 : morte de Diaouna)

Não obstante a tensão acumulada, o drama será apenas referido na rubrica “Faits divers” de um jornal local. As imagens que o filme proporciona no seu final, captadas numa praia de Antibes com os seus veraneantes, com o doce embalar de uma música, com o convite ao mergulho nas águas quentes do Sul, parecem sublinhar a despreocupação do Europeu e ditar a insignificância da Africana.



(fotograma 6 : uma negra degola-se na casa-de-banho dos seus patrões)

Se aceitarmos a proposta de André Gardies que considera o romance ou a narrativa breve “non comme une œuvre à caractère artistique, mais plutôt comme une sorte de banque de données [où] le réalisateur puise dans le texte qu’il décide de porter à l’écran un ensemble d’instructions qu’il peut tout à loisir retenir, sélectionner ou augmenter de ses propres ajouts”,¹⁷ poder-se-á reconhecer que o filme de Sembène Ousmane realça a denúncia pós-colonial que o autor anunciara no texto escrito :

O cinema é uma metáfora da literatura, é pensamento visual

Juan A. Hernández, “Para acabar” in *Cinema e Literatura*

¹⁷ André Gardies, *op. cit.*, p. 5.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. “ Les écrivains cinéastes ”, in *Magazine Littéraire*, n° 354, mai 1997.
- Bisanswa, Justin K., “ Dire et lire l’exil dans la littérature africaine ”, *Tangence*, n° 71, hiver 2003, pp. 27-39.
- Carcaud-Macaire, Monique et Heanne-Marie CLERC, ” Pour une approche sociocritique de l’adaptation cinématographique : l’exemple de *Mort à Venise* ”, in André Gaudreault et Thierry Groenstein (eds.), *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation* (Québec: Éditions Nota Bene, 1988), pp. 151-176.
- Chevrier, Jacques, *La littérature nègre* (Paris: Armand Colin, 1999).
- Fanon, Frantz, *Peau Noire, Masques blancs* (Paris: Ed. du Seuil, 1995).
- Gadjigo, Samba, *Ousmane Sembene. Une conscience africaine* (Paris: Homnisphères, 2007), coll. “ Lattitudes noires ”.
- Gardies, André, *Le récit filmique* (Paris: Hachette, 1993), coll. “ Contours littéraires ”.
- Garnier, Dominique, *Autrement*, n° 69, avril 1985.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Paris: PUF, 1999).
- Niang, Sada, *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembene et Assia Djebar* (Paris: l’Harmattan, 1996).
- Schefer, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images* (Paris: Seuil, 1997), coll. “Essais. Cahiers du cinéma ”.
- Vanoye, Francis, “Littérature et cinéma : le change des scénarios”, http://revistas.ucm.es/fl/11399368/articulos/THEL_9595330179M.PDF .