

# AS MÁSCARAS AFRICANAS NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE SEMBÈNE

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA<sup>1</sup>

**RESUMO** Nos filmes do chamado Cinema Colonial, as máscaras africanas aparecem relacionadas ao suposto fetichismo de sociedades africanas, mas também ao espólio colonial que faz delas objetos decorativos ou objetos de arte. As máscaras africanas ganham um novo significado na estética do cineasta Ousmane Sembène (1923-2007). A partir de um par de exemplos, a proposta desse artigo é analisar a inovação estética do cineasta senegalês ao introduzir a “plástica negra” das máscaras africanas em seus filmes, já que elas não tiveram o mesmo destaque em sua literatura. A análise de uma máscara africana no filme *La Noire de...* (1966) permite demonstrar a criatividade de Sembène para uma adaptação à linguagem cinematográfica do conto de mesmo nome. Em termos teóricos e metodológicos, defende-se a ideia do “cinema impuro” (Bazin, 2018) e com base numa abordagem cultural da imagem (Gardies, 2015), busca-se demonstrar os múltiplos sentidos atribuídos às máscaras africanas na filmografia sembeniana.

**PALAVRAS-CHAVE** Ousmane Sembène; máscaras africanas; adaptação fílmica; cinema africano..

**ABSTRACT** In the films of the so-called Colonial Cinema, African masks appear related to the supposed fetishism of African societies, but also to the colonial booty that makes of them decorative items or art objects. African masks take on a new meaning in the aesthetics of filmmaker Ousmane Sembène (1923-2007). Based on a couple of examples, the purpose of this article is to analyze the aesthetic innovation of the Senegalese filmmaker in introducing the “black plastic” of the African masks in his films since they did not have the same prominence in his literature. The analysis of an African mask in the film *La Noire de...* (1966) allows to demonstrate Sembène’s creativity for an adaptation to cinematographic language of the novel of the same name. In theoretical and methodological terms, we defend the idea of “impure cinema” (Bazin, 2018) and based on a cultural approach of the image (Gardies, 2015), we seek to demonstrate the multiple meanings attributed to African masks in Sembène’s filmography.

**KEYWORDS** Ousmane Sembène; African masks; film adaptation; African cinema.

<sup>1</sup> Pesquisador visitante no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e do Centre d’études en sciences sociales sur les mondes africains, américains et asiatiques (CESSMA) da Universidade de Paris.

## INTRODUÇÃO

Sob o chamado “primitivismo”, as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX descobrem nas “artes primeiras” um recurso infindável de inspiração e de soluções estéticas (Rubin, 1987). Ao mesmo tempo, as expedições etnográficas no continente africano abastecem os acervos museológicos, primeiramente europeus e, depois, ocidentais, de objetos provenientes desse. Exposições em museus e em galerias de arte afirmam o valor etnográfico e artístico da “plástica negra” (Einstein, 1915).

Em termos etnográficos, as máscaras africanas tinham, geralmente, uma relação com a cultura religiosa dos grupos étnico-linguísticos que as produziam. Elas desempenhavam diferentes funções no seio de sociedades secretas ou de comunidades aldeãs. Contudo, no período colonial, o colecionismo fomentou uma reprodução de máscaras africanas para o mercado. Consideradas por alguns como meras cópias de uma suposta “arte tradicional”, muitas máscaras nunca dançaram e passaram a ser vendidas como objetos de decoração ou mesmo como objetos de arte.<sup>2</sup>

Como bens culturais de um patrimônio africano, as máscaras fizeram parte de uma narratologia colonial manifesta na literatura, mas também no cinema. As imagens dessas máscaras foram usadas para selos da então África Ocidental Francesa ou do Congo Belga, para ficar em dois exemplos. Mas essa “arte africana tradicional” serviu, igualmente, para um discurso anticolonial. As máscaras africanas foram temas da poesia de Léopold Senghor (1906-2001) à época do movimento da *Négritude*. No período pós-colonial, a imagem de algumas delas continua a ser imprimida em selos nacionais como na Guiné de Sekou Touré ou no Zaire de Mobutu.

Desde a primeira geração de cineastas africanos, o apelo estético das máscaras africanas favoreceu novos significados para elas através da linguagem da sétima arte. A seguir, ver-se-á como o escritor e cineasta Ousmane Sembène (1923-2007) introduziu as máscaras africanas em seus filmes sem muita preocupação com o empréstimo de bens culturais de um patrimônio alheio, pois as máscaras foram dissociadas de seus respectivos grupos étnicos na sua filmografia.

2 Em geral, as máscaras eram usadas em rituais de iniciação ou em cerimônias religiosas ou tinham funções sociais em que a sua aparição era marcada por uma performance dançante.

## AS MÁSCARAS AFRICANAS NO CINEMA

Ainda na época do cinema mudo, alguns filmes de aventuras sobre o continente africano contavam com a participação de coadjuvantes fantasiados de selvagens, alguns deles portavam máscaras. Como tantos outros, os primeiros filmes de Tarzan reproduziam essa representação dos africanos com máscaras para causar horror nos espectadores.

Nos filmes do chamado Cinema Colonial, as máscaras africanas continuaram associadas ao propalado fetichismo das sociedades africanas. No entanto, alguns filmes já mostravam tais máscaras como objetos decorativos ou objetos de arte. Nota-se que esses filmes foram coetâneos de uma valorização estética da plástica negra, pois as “artes primitivas” tinham os seus admiradores no meio das vanguardas artísticas do início do século XX.

Adaptado de um romance do escritor Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), o filme *Courrier sud* (1937) apresenta num plano (00:37'30) máscaras africanas penduradas na parede de uma casa (Figura 1). Algumas dessas máscaras são originárias de grupos étnicos da Serra Leoa, Libéria e Costa do Marfim. Essa nova decoração de interiores tem por contexto histórico o colonialismo, que enseja a moda do colecionismo da chamada “arte primitiva”.

Tem-se uma abordagem crítica ao colonialismo e ao colecionismo de arte africana no filme experimental *Les statues meurent aussi* (1953) de Chris Marker (1921-2012) e Alain Resnais (1922-2014). Este filme foi produzido pela editora *Présence Africaine* e aborda o museu como um cemitério, um repositório de esculturas africanas sem vida, onde elas foram retiradas de seus contextos originais e perderam, com isso, suas funções no seio daquelas comunidades, que lhes atribuíam uma vitalidade.

Outros filmes mostraram máscaras africanas como objetos de arte, como no caso do filme *Bell Book and Candle* (1958) de Richard Quine (1920-1989). Nesta comédia romântica, a atriz Kim Novak faz o papel de uma “feiticeira” e proprietária de uma galeria de “arte tribal” em Nova Iorque. Neste filme, pode-se identificar uma série de máscaras africanas, além de relicários e esculturas de diversos grupos africanos, notadamente da África Central. Desde os filmes do chamado Cinema Colonial, as



Figura 1 – Máscaras africanas no cinema. *Courrier sud* (1937).

máscaras africanas estão presentes com diversas funções e significados, por exemplo, como parte integrante de rituais africanos, simples mercadorias, objetos decorativos, objetos de arte ou como museália.

## AS MÁSCARAS AFRICANAS NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE SEMBÈNE

Na cinematografia sembeniana, as máscaras africanas tiveram diferentes significados, alguns deles já se encontram nos filmes do Cinema Colonial, por exemplo, o de objetos decorativos. No filme *Xala* (1975), uma máscara africana aparece fixada na parede de um escritório (01:18'08). A diferença é que o escritório não é de europeus, mas, sim, de africanos. Aquela máscara não foi feita para ser decorativa. Ela difere daquela outra que aparece na casa de El Hadji no final do filme (01:57'23), mais conhecida como “arte de aeroporto”.<sup>3</sup>

No seu último filme, *Moolaadé* (2004), máscaras africanas aparecem num momento de mutilação genital feminina (00:59'10). Para usar um eufemismo, a circuncisão feminina é o tema principal desse derradeiro filme de Sembène, no qual máscaras africanas foram associadas a uma tradição que se torna alvo de questionamento. Ousmane Sembène insere um plano com um grupo de mulheres mascaradas no momento da mutilação genital de uma menina. Muito embora o idioma original do filme seja o Bambara, as máscaras não são originárias do grupo Bambara. Para a *nyayali* (excisão) entre os Bambara do Mali ou do Burkina Faso, não há o uso de máscaras. Portanto, a representação da prática da mutilação genital feminina no filme *Moolaadé* não tem qualquer verossimilhança com a realidade. Como em outros filmes, Ousmane Sembène não procura fazer uma reconstituição etno-histórica minuciosa, seja de um acontecimento ou de um costume tradicional.<sup>4</sup>

Como intelectual ateu e marxista, Ousmane Sembène sempre teve um olhar crítico às religiões, especialmente àquelas consideradas exógenas à África Subsaariana como o islamismo e o cristianismo. Sua abordagem crítica não aparece apenas na literatura (Sall, 2007), mas também na sua filmografia. Em filmes como *Ceddo* (1977), tem-se uma crítica às duas religiões monoteístas, inclusive à relação de ambas com a escravidão africana. Apesar das diferenças entre as linguagens (literária e fílmica), trata-se de um mesmo autor (Bourhane, 2008; Bové, 2009; Correa, 2018).

No filme *Emitai* (1971), máscaras africanas aparecem relacionadas a divindades Diola em cultos religiosos (00:47'56 | 00:49'29).<sup>5</sup> Neste filme, máscaras dançam e são evocadas por um mediador da comunidade para consul-

3 O termo “arte de aeroporto” se refere aos objetos produzidos para turistas. O africanista Jan Vansina (2010) tratou dessa “arte de aeroporto” como sinônimo de “arte turística”.

4 Um recente relatório da UNICEF (2022, p.7) demonstra que 97% das jovens e mulheres, entre 15 e 49 anos, do grupo Bambara do Mali foram submetidas à mutilação genital feminina e que tal prática é realizada ainda de forma tradicional.

5 O grupo Diola se encontra no sul do Senegal, mas também nos países vizinhos como Gâmbia e Guiné.

tar os espíritos diante do conflito com os franceses. Trata-se de um exemplo do que Terence Ranger (1968) chamou de “resistências primárias” ao colonialismo, quando os africanos recorrem às forças divinas para resistir aos abusos da colonização. No caso de *Emitai*, o esforço de guerra é colocado em questão pela comunidade Diola que não pretende dispor do seu estoque de arroz para as tropas francesas.

De modo geral, na filmografia de Sembène encontra-se a máscara africana que dança como em *Emitai* (1971) ou que é apenas item decorativo como em *Xala* (1975). Outras máscaras africanas têm um significado mais sibilino como a máscara no filme *La Noire de...* (1966) e que será analisada adiante.

## UMA MÁSCARA AFRICANA EM LA NOIRE DE

O filme *La Noire de...* (1966) é uma adaptação de um conto do escritor e cineasta Ousmane Sembène. Em sua magistral defesa da adaptação cinematográfica, André Bazin demonstra a fragilidade dos argumentos pelo “cinema puro”.<sup>6</sup> Para o crítico de cinema, a adaptação para o cinema de uma obra literária não prejudica a literatura. Para Bazin (2018, p.135):

[...] por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura.

Ainda para Bazin (2018, p.137), “o cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, aglomerados à sua volta pelas artes ribeirinhas ao longo dos séculos. Apropria-se delas porque precisa, e porque, desejamos reencontrá-las através dele.” Não se trata, pois, de concorrência ou substituição, mas de simples adjunção entre as artes. Neste sentido, a obra cinematográfica de Ousmane Sembène se inscreve neste “cinema impuro” ricamente tributário de outras artes como a literatura de Jack London (1876-1916), o afro-jazz de Manu Dibango (1933-2000) e ainda de outras escolas de cinema como a de Sergei Eisenstein (1898-1948).

Ao adaptar o seu conto *La Noire de...* para o cinema, Ousmane Sembène tinha consciência que “o drama da adaptação é o da vulgarização” (Bazin, 2018, p. 135). Poderia ter optado pela “simplificação”. Ao contrário, al-

6 Publicado originalmente em 1952, no livro *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, organizado por Georges Michel Bovary, o texto de André Bazin para referência foi o da edição brasileira de 2018.

gumas personagens ganharam em complexidade no filme, como o patrão (Robert Fontaine) e a própria Diouana (Mbissine Thérèse Diop), em relação ao conto original. O escritor e cineasta logrou uma adaptação que garantiu um equilíbrio entre as duas obras (literária e fílmica), uma equivalência alcançada graças ao seu talento. De modo algum idêntico ao texto original, a adaptação cinematográfica de *La Noire de...* não traiu o conto homônimo com suas inovações. No plano estético, Sembène levou para a tela todo o drama da jovem Diouana para garantir a fidelidade e o respeito à obra original.

*La Noire de...* é considerado o primeiro longa-metragem de ficção de um cineasta africano (Vieyra, 2012, p. 79). O filme recebeu o prêmio Jean Vigo no Festival de Cannes (França) e outros mais no Festival Mundial das Artes Negras de Dacar (Senegal) e no Festival de Cartago (Tunísia) em 1966. Segundo Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 78-79), o projeto inicial era para um filme curta-metragem. Somente durante a montagem que o filme ganhou forma de longa-metragem.

Publicado em 1962 pela editora *Présence Africaine*, o conto *La Noire de...* foi inspirado numa nota de jornal, de um *fait divers*. O conto inicia com a chegada de inspetores a uma mansão em Antibes na Côte d'Azur, onde ocorreu o suicídio de uma jovem negra (*négresse* no original). Na *living room*, os inspetores, um fotógrafo e três jornalistas admiram as estatuetas e máscaras africanas, entre outros objetos. Por sua vez, o filme começa com a chegada do navio ao porto de Marselha, onde desembarca Diouana. Ela veio trabalhar para uma família francesa para quem ela já tinha sido empregada em Dacar.<sup>7</sup> Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 61-63) analisou as sequências do filme em que o passado recente (em Dacar) e o presente (em Antibes) de uma empregada doméstica se desenrolam emaranhados.

Cabe ressaltar que Sembène fez mudanças substanciais para adaptar o seu conto para um filme. Destacam-se três delas: primeiro, em termos temporais, o conto se desenrola entre 1958 e os três anos anteriores, já o filme se passa durante os primeiros anos do Senegal independente; segundo, a sequência narrativa é modificada e acrescida de uma última, o retorno do patrão para devolver os pertences de Diouana à sua família;<sup>8</sup> e, terceiro, o filme tem novas personagens como um amante e uma máscara. Esta última, como bem observou Vieyra (2012, p. 75), tem ação dramática no filme.

No filme, a jovem Diouana havia dado de presente uma máscara africana à sua patroa. Ela comprara a máscara do seu irmão (Vieyra, 2012, p.59). A máscara seria um contra-dom pelo benefício de ser empregada em casa de

7 Segundo o conto homônimo, Diouana trabalhara por três anos para uma família francesa em Dacar. Seguiu a família em abril de 1958. Suicidou-se poucos meses depois.

8 Trata-se da última sequência (8) resumida por Vieyra (2012, p. 63): "Em Dacar. O patrão de Diouana vem devolver à sua família os seus pertences e pagar o que ele lhe deve. Mas os pais se recusam a aceitar o dinheiro. O patrão vai embora seguido pelo menino com a máscara."

“Toubab”. Na casa do casal francês em Dacar havia outras máscaras africanas como objetos decorativos nas paredes. A máscara atende ao gosto dos patrões para quem ela parece ser “autêntica” (00:19’56). A máscara é colocada ao lado de uma estatueta Senufo (Figura 2).<sup>9</sup>

Ao chegar ao apartamento do casal em Antibes, Diouana avista a máscara dada por ela na parede da sala de estar.<sup>10</sup> Se a máscara representa mais um “souvenir” na casa de franceses de classe média, que estiveram a trabalho no Senegal no período chamado da cooperação franco-senegalesa, nota-se que naquele espaço ela é a única na parede. Talvez, a atribuída autenticidade tenha sido a razão pela escolha dos patrões de guardá-la entre tantas outras. Nota-se que os cooperantes continuavam com o mesmo habitus colonial que atribuída a certos objetos etnográficos um valor artístico. É diante dessa máscara pendurada na parede (Figura 3) que Diouana começa a questionar-se (1966, 00:27’22):

Em Dacar, o que eles devem estar pensando de mim? “Diouana é feliz na França... Ela tem uma vida boa.” A França é a cozinha, a sala de estar, o banheiro e o meu quarto. Onde estão as pessoas que vivem nesse país? A patroa me dizia: “Você vai ver, Diouana, há lojas lindas na França.” A França é esse buraco negro? O que eu sou aqui? A cozinheira? A faxineira? A lavadeira? E quando as crianças chegarem, o que mais terei de fazer? Estou sozinha. Será que a patroa me trouxe aqui para me trancar? É por isso que ela foi tão gentil comigo em Dacar, dando-me seus vestidos, seus conjuntos, seus sapatos usados? Aqui, passo minha vida entre a cozinha e meu quarto. Isso é viver na França?



Figura 2 – Máscara e estatueta. *La Noire de...* (1966).

9 O grupo Senufo se encontra no norte da Costa do Marfim, no sul do Mali e no oeste do Burkina Faso.

10 Tem-se aqui um contraste com o conto original: no conto *La Noire de...* (1962), o casal vive numa mansão em Antibes, onde a sala de estar parece um “antro de caçador” com seus troféus de caça pelas paredes. Tem-se ainda estatuetas e máscaras africanas, conquanto a versão fílmica mostre apenas uma máscara africana pendurada na parede de um apartamento.

Não tardou muito para o desencanto da jovem senegalesa com a sua nova situação. Desilusão que se mistura à frustração. Sua autopercepção é verbalizada numa voz *off* que expressa o sentimento de ser uma prisioneira, uma escravizada. Desiludida, frustrada e se sentindo traída, Diouana tira a máscara da parede e a leva para o seu quarto de dormir. “Esta máscara é minha. Madame me enganou”, diz a empregada em seu solilóquio (1966, 00:41’15). Para ela, a patroa não respeitou o contrato, por conseguinte, a relação entre dom e contra-dom; por isso, ela não merece ficar com a máscara que Diouana comprou por 50 francos. Ao chegar em casa, a patroa deu falta da máscara que encontra no quarto da empregada. Ambas disputam a máscara (Figura 4).

O efeito visual giratório que Sembène logra nesta disputa pela máscara (1966, 00: 49’33) é próprio das técnicas de cinema.<sup>11</sup> Tem-se aqui uma adaptação inovadora para traduzir o conflito de classes. Como já apontado por Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 81), esse filme vai além da noção de raça para tratar das relações de classe. A máscara africana é motivo da querela entre a patroa e a empregada. Nota-se que o cineasta introduz uma disputa por um objeto que não se encontra no conto original. No entanto, Sembène permanece fiel ao tema central do texto literário. Não se trata de uma adaptação fidedigna à obra no sentido de uma sujeição a leis estéticas alheias, como advertiu Bazin (2018, p. 137), mas uma fidelidade no tratamento do antagonismo de classe entre ambas as mulheres. A disputa é interrompida com a mediação do patrão que persuade a sua esposa a deixar a máscara com Diouana.



Figura 3 – Diouana defronte à máscara. Filme *La Noire de...* (1966).

11 No filme *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, tem-se uma cena na praia com um recurso técnico semelhante.



Figura 4 – Diouana e sua patroa disputam a máscara. *La Noire de...* (1966).

Sozinha em seu quarto de dormir, Diouana prepara o desfecho trágico do seu drama. Depois do suicídio, o patrão retorna para Dacar e busca a família da sua empregada para devolver os seus pertences, inclusive a máscara. Assim, a máscara volta para as mãos do menino que segue o homem até os limites do bairro (Figura 5). Como bem observou Samba Gadjigo (2006, p.72), Sembène foi testemunha ocular da formação dos guetos Lébou de Dacar.<sup>12</sup> Ele chegou a morar na “Medina indígena”, “a Tanga-Sul de todas as cidades coloniais africanas” (Gadjigo, 2006, p. 73).<sup>13</sup>



Figura 5 – O retorno da máscara. *La Noire de...* (1966).

Como apontou Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 75), a máscara é um elemento fundamental no filme *La Noire de...* Muito embora, o crítico de cinema tenha notado a performance dramática da máscara neste filme, omite que a mesma personagem está ausente na prosa do conto homônimo. Segundo Vieyra (2012, p. 75):

12 O grupo Lébou é composto majoritariamente de comunidades pesqueiras do litoral do Senegal e do Cabo Verde. Com o crescimento urbano de Dacar, houve um êxodo rural que promoveu um aumento da periferia da capital senegalesa.

13 Samba Gadjigo faz referência ao romance *Ville Cruelle* de Mongo Beti. Sobre Tanga e a imagologia literária de uma cidade colonial, ver Correa (2023).

Objetos, notadamente a máscara, tiveram às vezes uma ação dramática. A máscara é um elemento importante em *La Noire de...* Ela começa por selar um tipo de cumplicidade amigável entre a doméstica e a patroa. Depois, ela se torna um elemento de discórdia, mesmo de briga. No fim do filme, a máscara será um símbolo, o símbolo da África. Restituída à família pelo patrão, ela volta ao irmão de Diouana que, colocando-a sobre o rosto, persegue o patrão que deixa o bairro onde vivem os pais de Diouana.<sup>14</sup>

Para Vieyra, a máscara simbolizaria uma África ainda em disputa entre europeus e africanos num contexto pós-colonial. O menino representaria o futuro a quem pertence a máscara. Em outros termos, a África para os africanos. Nota-se que o filme foi atualizado pelo escritor e cineasta senegalês, pois o conto original se passa no período da União Francesa e o filme homônimo nos primeiros anos do Presidente Senghor. Sembène introduz mesmo uma conversa entre franceses em que o patrão de Diouana afirma (1966, 00:22'17): “No Senegal... enquanto houver Senghor, é seguro. [...] O Senegal não é o Congo.” No filme (1966, 00:46'33), a imagem de Patrice Lumumba (1925-1961) aparece estampada num tecido no quarto do amante de Diouana. Assassinado em meados de janeiro de 1961, o primeiro-ministro do Congo independente tornou-se um mártir do pan-africanismo. Ousmane Sembène logra inserir no filme uma referência verbal a Senghor (1906-2001) e uma imagética a Lumumba. Porém, a introdução de uma máscara africana no cenário e na diegese do filme *La Noire de...* parece ter sido a inovação de maior relevância na adaptação para a tela do conto original.

Plano inovador aparece numa sequência da *détresse* de Diouana. Sem ânimo, ela cai em melancolia. Em plano fechado, a câmara foca as duas fotografias e a máscara ao chão ao lado da cama (Figura 6). As fotografias são dela e do seu namorado em Dacar. As fotografias e a máscara remetem a uma África afetiva e distante. Esses elementos (fotografias e máscara africana) não se encontram no texto original. A introdução desses elementos não trai a fidelidade da adaptação, visto que ambos concorrem para traduzir a melancolia de Diouana.

14 Des objets, notamment le masque, ont eu parfois une action dramatique. Le masque est un élément important dans *La Noire de...* Il commence par sceller une sorte de complicité amicale entre la bonne et la patronne. Puis il devient élément de discorde, voire de bagarre. Ce masque, à la fin du film sera un symbole, le symbole de l'Afrique. Rendu à la famille par le patron, il est repris par le frère de Diouana, qui se l'appliquant sur le visage, poursuit le patron qui fuit le quartier où vivent les parents de Diouana. (tradução do autor)



Figura 6 – Máscara ao chão do quarto de empregada. *La Noire de...* (1966).

## DO DIREITO CULTURAL PARA ACESSO DO PATRIMÔNIO ALHEIO

No filme *La Noire de...*, Ousmane Sembène inovou em termos de narratologia ao fazer uma adaptação para o cinema do seu conto homônimo. Mudou a sequência narrativa, mas também introduziu personagens novas (Correa, 2021, p. 76). Para ficar num exemplo, tem-se a própria máscara que passa das mãos do menino, para as mãos de Diouana, para as mãos da patroa e para as mãos do patrão até, finalmente, voltar para as mãos do menino. A máscara não é apenas um objeto. Ela é também personagem, segundo o crítico de cinema e amigo de Sembène, Paulin Soumanou Vieyra (2012). Essa circularidade de transmissão parece ser um fio condutor que Ousmane Sembène encontrou para adaptar o seu conto das páginas do livro *Voltaïque* (2013) para o grande ecrã. Acontece que a máscara utilizada no filme é uma máscara hiena, provavelmente de origem Bambara.<sup>15</sup> Nota-se que o cineasta senegalês não procurou restituir àquela máscara o seu contexto cultural original.<sup>16</sup> A máscara hiena surge no filme como um achado. O pai do menino, um homem letrado, ordena ao filho a deitar fora a máscara. Não é anódino que o papel deste homem que trabalha como “escritor público” (1966, 00:13’12) e que cuida de uma “escola popular” (1966, 00:56’15) seja feito pelo próprio Ousmane Sembène.

O cineasta senegalês recorre a uma máscara de um grupo cultural e linguístico do Mali para inseri-la na narrativa visual do seu filme *La Noire de...* sem qualquer dado etnográfico. Provavelmente, o pan-africanismo sembeniano lhe autorizava mobilizar recursos visuais a partir de um patrimônio da cultura material africana. Se Pablo Picasso (1881-1973) recorreu às máscaras africanas para a sua arte plástica, por que Sembène não poderia utilizar as máscaras africanas em sua arte cinematográfica? Mas o que dizem as comunidades originárias dessas máscaras que foram filmadas como mercadorias, objetos de decoração ou objetos de arte?

A definição dos direitos culturais das Nações Unidas mostra a complexidade da questão.<sup>17</sup> Tal definição protege o acesso aos recursos culturais e ao patrimônio cultural de uma coletividade, mas quais são os patrimônios culturais que um indivíduo tem direito de acesso? Qual o direito que tem um cineasta de usar num filme, por exemplo, um elemento do patrimônio cultural alheio?

Em termos jurídicos, conquanto obras de arte possuam um detentor dos direitos autorais, elas também são protegidas pelas leis de direito de imagem. Assim, fotografar ou filmar um objeto de arte protegido pelos direitos autorais ou de imagem ou ainda pelos direitos culturais pode incorrer em infração prevista pela legislação. Se os direitos de imagem concernem a quem aparece na imagem, os direitos autorais são outorgados ao proprietário da obra.

15 Encontra-se a máscara hiena também entre os Dogon e Bozo do Mali.

16 A máscara hiena representa um animal mítico detentor de um saber ancestral e quem porta essa máscara é o *kòrè duga*, o sacerdote da sociedade de iniciação *kòrè* (Cissé, 1995, p. 186).

17 Disponível em: <https://x.gd/fdOXm>. Acesso em: 8 de julho de 2023.

Fotografar ou filmar uma máscara que possui direitos autorais, implica autorização prévia do detentor dos direitos autorais da mesma. O proprietário de uma obra pode ser uma comunidade. Assim, uma máscara pode ser bem cultural de uma coletividade que tem sobre ela um direito autoral. O direito da imagem e o direito autoral, assim como o direito cultural, podem proteger o acesso a bens culturais do patrimônio material de grupos minoritários.

Mais de meio século depois da primeira exibição de *La Noire de...*, uma série de demandas de restituições de objetos da cultura material africana dos museus ocidentais tem logrado êxito. A consciência militante diante de certos abusos no uso de imagens de elementos ou signos culturais de grupos africanos na moda, no *design*, nas artes e mesmo na indústria cinematográfica suscita um amplo debate sobre o direito de imagem ou o direito autoral de objetos da cultura material de uma determinada minoria.

O uso indevido de objetos de uma determinada cultura pode, atualmente, suscitar reivindicações. Alguns denunciam uma “apropriação cultural”. Outros, como Alain Mabanckou (2022), preferem falar em “empréstimo”. No cinema, esse uso tem sido frequente. Para ficar num exemplo, o filme *Black Panther* (2018) fez um *pot-pourri* de elementos de diversas culturas africanas para o figurino de certas personagens. Nota-se que desde o cineasta senegalês Sembène até o afro-americano Ryan Coogler, o pan-africanismo parece ser álibi para usufruir de um suposto patrimônio comum da cultura material africana. O propalado direito cultural parece estar em rota de colisão com a liberdade artística. Afinal, qual o direito de um artista de se apropriar ou tomar de empréstimo a imagem de uma máscara do patrimônio cultural alheio para o seu trabalho artístico? Quem tem o direito de imagem e/ou o direito autoral?

Para uma abordagem cultural da imagem, deve-se ter em conta que o nosso olhar para qualquer coisa é sempre orientado pela nossa interpretação (Wittgenstein *apud* Gardies, 2006, p. 149). A interpretação depende do conhecimento prévio sobre determinada coisa. No processo de interpretação, um dos elementos decisivos na relação entre imagem e o espectador é o estatuto do autor, ou seja, o papel atribuído pelo espectador ao autor da imagem (Gardies, 2006, p.151). No caso da imagem da máscara africana no filme *La Noire de...*, o espectador pode atribuir ao cineasta senegalês um saber sobre aquele objeto, bem como um direito legítimo sobre o uso que pode ser feito dele. Mas como foi informado anteriormente, aquela máscara não tem procedência senegalesa e muito menos da região da Casamança, de onde a personagem de Diouana era natural. Portanto, quando ela diz que a “máscara é minha”, “paguei por ela 50 francos” (1966, 00:50’06), a relação de Diouana com a máscara não traduz nenhum laço de pertencimento étnico ou algo do gênero. Natural de Boutoupa, a jovem nada tem a ver com a origem daquela máscara.

Comprada do irmão, presenteada à patroa, retomada para si e então restituída ao irmão, a máscara de Diouana é no filme uma máscara “destribilizada”, sem qualquer referência de seu uso ou função em determinada comunidade de origem. Mas para quem tem alguma informação etnográfica do Mali, aquela máscara não é apenas uma máscara africana. Nota-se que o estatuto (senegalês) do autor nem sempre é garantia de que a imagem de uma máscara africana tenha relação com o seu mundo de produção, ou seja, aquele da chamada arte tradicional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na estética cinematográfica de Ousmane Sembène, encontra-se uma série de recursos visuais às artes africanas desde a arte têxtil até as artes plásticas e gráficas. As máscaras africanas foram utilizadas como um recurso visual para diferentes finalidades. Se as máscaras africanas têm pouco apelo na prosa sembeniana, elas aparecem com força nos seus filmes e são valorizadas na sua estética cinematográfica, notadamente como um enigma africano. Nos primeiros quinze minutos do filme *La Noire de...*, uma máscara africana surge nas mãos de uma criança. A máscara passa de mão em mão para voltar às mãos do menino no final do filme. Achada pelo menino, comprada a crédito por Diouana, ofertada à sua patroa, levada para a França, fixada numa parede num apartamento em Antibes, recuperada por Diouana, alvo de querela entre a patroa e sua empregada e, finalmente, restituída pelo patrão aos pais de Diouana, a máscara faz um percurso em que a sua função muda a cada etapa. Como brinquedo nas mãos do menino, como objeto sem valor aos olhos do seu pai, como presente de Diouana, como objeto de arte para os patrões, a máscara africana acaba se revitalizando nas mãos do menino que segue o patrão de Diouana até ele deixar o bairro periférico de Dacar, onde sua população vive em precárias condições.

Aquela população excluída acusa a segregação do espaço urbano da cidade colonial que se reproduz de alguma maneira no pós-independência. Ao adaptar o conto para a tela, Sembène atualizou a crítica social. Se no conto, o contexto era o colonialismo tardio da década de 1950, no filme é o período da cooperação franco-senegalesa. Alguns podem ver no filme uma crítica ao neocolonialismo.

Destarte, a máscara hiena ganhou um novo significado no filme *La Noire de...* Sem qualquer relação com as suas origens ou com as suas funções na sociedade secreta *Koré* dos Bambara, ela tornou-se uma personagem

com ação dramática num contexto pós-colonial, no qual a modernização das sociedades africanas e as relações de trabalho foram alvos de uma reflexão crítica e acurada do escritor e cineasta Ousmane Sembène.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BOURHANE, Hassane. *L'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane face à ses lecteurs*. Thèse de Doctorat en littérature générale et comparée, Université de Cergy-Pontoise, Paris, 2008.

BOVÉ, Bruno. "Sembène Ousmane (1923-2007), une biographie". *Africultures*, n. 76, 2009, p. 26-45.

CISSÉ, Youssouf Tata. "Aperçu sur les masques Bambara". In. *Masques*. Paris: Musée Dapper, 1995, p. 165-199.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. "Ousmane Sembène: uma África traduzida em palavras e imagens". In. CARVALHO FILHO, Sílvio de Almeida; NASCIMENTO, Washington Santos (orgs.). *Intelectuais das Áfricas*. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2018, p. 169-202.

\_\_\_\_\_, Sílvio Marcus de Souza. "O patriarcado africano na prosa de Ousmane Sembène". *Revista Graphos*, v. 23, n. 3, 2021, p. 73-89.

\_\_\_\_\_, Sílvio Marcus de Souza. *Tanga: imagologia literária de uma cidade africana*. Cadernos de Campo, USP, v. 32, n. 1, 2023, p. 1-22.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.

GADJIGO, Samba. Ousmane Sembène. *Une conscience africaine*. Paris: Présence Africaine, 2013.

GARDIES, René. *Comprender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2015.

MABANCKOU, Alain. Entretien avec l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou, président d'honneur du Livre sur les quais à Morges. RTS, le 4 septembre 2022. Disponível em: <https://x.gd/R1qSn>. Acesso em: 8 de julho de 2023.

RANGER, Terence. "Connexions between 'Primary Resistance' Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa: II." *The Journal of African History*, v. 9, n. 4, 1968, p. 631-41.

RUBIN, William (ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York: MoMA, 1987.

SALL, Abdoulaye. *La critique religieuse dans l'œuvre romanesque de Sembène*. Thèse de Doctorat 3e cycle, UCAD, 2007.

SEMBÈNE, Ousmane. *Voltaïque, suivi de La Noire de...* Paris: Présence africaine, 2013. (1. ed. 1962).

VANSINA, Jan. As artes e a sociedade após 1935. In: MAZRUI, Ali A. (org.) *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 697-760.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Ousmane Sembène cinéaste: Première période, 1962 - 1971*. (1ed. 1972) Paris: Présence Africaine, 2012.

## FILMES

BELL, Book and Candle. Direção de Richard Quine. EUA: 1958. 35mm (106 min).

BLACK PANTHER. Direção de Ryan Coogler, EUA: 2018. 35mm (135 min).

CEDDO. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 1977. 35mm (120 min).

COURRIER Sud. Direção de Pierre Billon. França: 1937. 35 mm (91 min).

EMITÁÏ. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 1971. 35 mm (103 min).

LA NOIRE de... Direção de Ousmane Sembène. Senegal/França: 1966. 35 mm (59 min).

MOOLAADÉ. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 2004. 35mm (124 min).

LES STATUES meurent aussi. Direção de Chris Marker e Alain Resnais. França: 1953. 35mm (30 min).

XALA. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 1975. 35mm (123 min).