

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

OUSMANE SANÉ

**O cinema contra-colonizador de Ousmane Sembène**

BELO HORIZONTE  
2024

OUSMANE SANÉ

## **O cinema contra-colonizador de Ousmane Sembène**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte  
2024

301.16	Sane, Ousmane.
S224c	O cinema contra-colonizador de Ousmane Sembène
2024	[manuscrito] / Ousmane Sane. - 2024. 168 f. : il. Orientador: César Geraldo Guimarães.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1.Comunicação – Teses. 2. Cinema africano – Teses. 3.Sembène, Ousmane, 1923-2007. 4.Emitaï.(Filme) - Teses 5.Camp de Thiaroye (Filme) - Teses. I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

### FOLHA DE APROVAÇÃO

**"O cinema contra-colonizador de Ousmane Sembène."**

**OUSMANE SANE**

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia dezessete de dezembro de dois mil e vinte e quatro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. César Geraldo Guimarães - Orientador  
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. Hippolyte Brice Sogbossi  
UFS

Prof. Samuel Ayòbámi Akínrúlí  
ECI/UFMG

Prof<sup>a</sup> Maria Aparecida Moura  
ECI/UFMG

Prof. Eduardo Antônio de Jesus  
DCS/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Ayobami Akinruli, Usuário Externo**, em 17/12/2024, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 19/12/2024, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Moura, Professora do Magistério Superior**, em 14/01/2025, às 18:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Frederico de Brito D Andrea, Coordenador(a)**, em 28/01/2025, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Hippolyte Brice Sogbossi, Usuário Externo**, em 06/02/2025, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3826364** e o código CRC **09902534**.

---

Dedico esta tese aos meus pais, Amidou Sané e Aïssatou Diédhiou (*in memoriam*). Ambos faleceram em 2016, na cidade de Diégoune (Casamance - Senegal), com apenas cinco meses de diferença. Papai faleceu no dia 22 de janeiro e mamãe, no dia 24 de maio. Os dois, apesar da distância que nos separou, sempre acreditaram em mim e me incentivaram a estudar. Dos seus cinco filhos, sou o único que saiu para estudar fora do Senegal, bem longe deles. Sempre estudei fora da minha cidade de origem, desde criança.

Também dedico este trabalho aos *anticolonialistas*, panafricanistas e contra-colonizadores do mundo inteiro, que me deram a coragem de escrever uma tese sobre o meu xará Sembène Ousmane, que conheci pessoalmente, ainda estudante.

Hoje, depois de tantos anos de vida no Brasil, fiz um “retour au pays natal” (Aimé Césaire) para mostrar como o povo africano e, em especial, o meu povo Joola (a quem tanto admiro e do qual tanto me orgulho) enfrentou o colonizador invasor da minha querida Casamance. Como dizia Sembène, *Ô pays, mon beau peuple!*

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão para muitas pessoas, que, de forma direta ou indireta, participaram na construção desta tese.

Em primeiro lugar, à Atijamit, pela oportunidade de poder ingressar no doutorado, pela inspiração, por ter me dado a saúde, a força e por ter iluminado o meu percurso.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social (PPGCOM), que me acolheram como pesquisador.

Fui muito bem recebido pelos professores, professoras e colegas integrantes da Linha de Pesquisa *Pragmáticas da Imagem* durante esses anos de trocas de conhecimento, leituras, e ideias que me formaram. Agradeço especialmente a Luciana Oliveira, Claudia Mesquita, Roberta Veiga e André Guimarães Brasil pelos muitos ensinamentos oferecidos nos seus cursos.

Agradeço, em particular, à professora Maria Aparecida Moura e ao professor Eduardo de Jesus pelas preciosas e generosas contribuições oferecidas no Exame de Qualificação.

Ao meu orientador, César Geraldo Guimarães, pela paciência, compreensão e pelo acompanhamento da minha trajetória. Ao lado dele, aprendi muito com os mestres e mestras dos Saberes Tradicionais das comunidades afro-brasileiras, como Pai Ricardo de Moura, Mãe Efigênia, Makota Kidoiale e Pedrina Lourdes dos Santos. Com eles, aprendi novas dimensões do viver longe e perto da África (ao mesmo tempo).

À Iara Magalhães, minha amiga especial do doutorado, pelos estudos em grupo e pelas muitas trocas de ideias e pensamentos.

À minha querida e amada filha Sinara Aïssatou Souza Sané, pela compreensão quando não conseguia dar a atenção que ela merece, tomado pelas tarefas e preocupações da pesquisa.

À ma chérie bien aimée Binta (Binette) Sonko pelo companheirismo, amor e carinho, e pela compreensão das horas em que passei em frente ao computador.

Aos meus irmãos Ibrahima Sané, Bacary Sané, Diénéba Maman Sané, Yaya Sané e Mariama Chinoise Sané, todos no Senegal, pelas orações, pelo apoio moral e pela confiança em meu trabalho.

Ao meu primo Pape Famara Sané, em Lille, e ao meu sobrinho Nouha Nando Sané, em Paris, pelo apoio moral e pelos livros que me enviaram sobre os temas da pesquisa.

Ao meu primo Bakary Docteur Djimuna Sané, em Ziguinchor, mesmo de longe, sempre preocupado com meus estudos e torcendo por mim.

À Abdou Karim Sané, no Senegal, pelos conselhos de primo mais velho, e que sempre rezou para que eu tivesse sucesso nos meus estudos.

Ao primo doutor Kassoum Diémé, em Brasília, pelo incentivo, pelas longas conversas sobre o povo Joola e sua cosmologia, e pelas sugestões de leituras.

Ao meu primo Banouha Diémé (*in memoriam*) com quem dividi o sonho de sairmos do Senegal para estudar no Brasil.

Ao doutor Alain Kaly, no Rio de Janeiro, pelo apoio moral, pelo incentivo e pelas indicações bibliográficas.

Ao doutor Iamine Bodian da universidade Cheikh Anta Diop de Dakar pelas nossas conversas sobre a diversidade linguística e cultural do povo Joola e pela tradução do resumo da tese em Joola.

Ao meu tio Mamadou Nkrumah Sané em Paris pelas boas dicas e orientações sobre a cosmologia e religião tradicional africana do povo Joola.

Ao meu primo professor Saliou Sané em Diégouge Senegal pelas trocas de ideias durante o percurso do doutorado.

Aos meus primos: Cheilh Salif Sané e Mamadou Lamine Sané em Ziguinchor Senegal pelas fotos que me enviaram sobre o tema da pesquisa.

Agradeço à geração antiga e nova de realizadoras e realizadores do cinema negro africano e brasileiro.

Antecipadamente, agradeço – em francês e Joola – aos leitores desta tese:

*C'est toujours bon de remercier quelqu'un qui a fait un acte de reconnaissance envers toi. Ceci dit, je remercie tous ceux qui liront ce travail.*

*« Jajak nanossan manussal anossan akanmi wajake ni aw. Kan mojat, nissassal muyu buromu kabimi kakaran burokabube ».*

Não enfrentamos nem o Oriente nem o Ocidente: enfrentamos o futuro.

As revoluções são provocadas pelos homens, por homens que pensam como homens de ação e agem como homens de pensamento.

A liberdade não é algo que um povo pode dar a outro de presente. Reivindicam-na como sua e ninguém lha pode tirar.

Kwame Nkrumah

## RESUMO

Dedicada à análise de dois filmes realizados por Ousmane Sembène – *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1988) – esta tese faz dois gestos principais: 1) situamos a obra do cineasta senegalês no campo das lutas e formas de pensar no contexto da emancipação política dos países africanos, sob o arco mais amplo da descolonização; 2) conjugando o pensamento crítico do grupo de autores latino-americanos do grupo Modernidade/Colonialidade às formulações do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), procuramos caracterizar o cinema de Sembène como contra-colonizador. Na análise de *Emitai* abordamos como se dão os conflitos e embates entre os colonizadores franceses e o povo Joola de Casamance, dedicando especial atenção às coerções e violências promovidas pelo regime colonial francês, bem como às formas de resistência e de insubmissão daqueles que reagiram às imposições colonialistas. Na análise de *Camp de Thiaroye* procuramos mostrar de que maneira o filme, na caracterização dos personagens e na composição da mise-en-scène, aborda – com os recursos da ficção – o levante dos tirailleurs (quem atirar em outro lugar ou fuzileiros) e o massacre que eles sofreram nas mãos das forças coloniais francesas.

**Palavras-chave:** Cinema contra-colonizador; Ousmane Sembène; *Emitai*; *Camp de Thiaroye*.

## ABSTRACT

Dedicated to analyzing two films directed by Ousmane Sembène - *Emitai* (1971) and *Camp de Thiaroye* (1988) - this thesis undertakes two main gestures: 1) we situate the work of the Senegalese cineaste in the fields of struggles and ways of thinking in the context of the political emancipation of African countries, under the broader framework of decolonization; 2) combining the critical thinking of the Latin American authors from Modernity/Coloniality group with the formulations of the *quilombola* thinker such as Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), we try to characterize Sembène's cinema as counter-colonizing. In the analysis of *Emitai*, we look at the conflicts and clashes between the French colonizers and the Joola people, paying special attention to the coercion and violence promoted by the French colonial regime, as well as the forms of resistance and insubordination of those who reacted to the colonialist impositions. In the analysis of *Camp de Thiaroye*, we try to show how the film, in the portrayal of the characters and in the composition of the *mise-en-scène*, approaches - with the resources of fiction - the uprising of the tirailleurs and the massacre they suffered from the French colonial forces.

**Keywords:** Counter-colonial cinema; Ousmane Sembène; *Emitai*; *Camp de Thiaroye*.

## RÉSUMÉ

Consacrée à l'analyse de deux films réalisés par Ousmane Sembène – *Emitai* (1971) et *Camp de Thiaroye* (1988) – cette thèse accomplit deux gestes principaux : 1) nous plaçons l'œuvre du cinéaste sénégalais dans le champ des luttes et des modes de pensée dans le contexte des politiques d'émancipation des pays africains, dans le cadre plus large de la décolonisation; 2) en combinant la pensée critique du groupe d'auteurs latino-américains du groupe Modernité/Colonialité avec les formulations du penseur quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), nous cherchons à caractériser le cinéma de Sembène comme contre-colonisateur. Dans l'analyse d'*Emitai*, nous abordons la manière dont se produisent les conflits et les affrontements entre les colonisateurs français et le peuple Joola de Casamance, en accordant une attention particulière à la coercition et à la violence promues par le régime colonial français, ainsi qu'aux formes de résistance et d'insubordination de ceux qui ont réagi aux impositions colonialistes. Dans l'analyse du *Camp de Thiaroye* nous cherchons à montrer comment le film, dans la caractérisation des personnages et la composition de la mise en scène, aborde – avec les ressources de la fiction – le soulèvement des tirailleurs et le massacre qu'ils ont subi aux mains des forces coloniales françaises.

**Mots-clé:** Cinéma contre-Colonisateur; Ousmane Sembène; *Emitai*; *Camp de Thiaroye*.

## WATUKENIMI (JOOLA)

Burok bati káninguloor múfiiluma mugaba mati Usamaan Semben – *Emitai* (1971), di *Camp de Thiaroye* (1988) – Teesey uye eabaj uwaas ugaba wáamak : 1) panujuumenaal burokab bati áfiilaau ati Senegaal di kayegak, di poop káninguloorak bee mati pólotikey kacilooroak kati síukas sati Afirik, di faŋ manwuŋe etingey uneewaw wakokumi síukas sabajutumi sembe (ou kápurenak wafaanaw) ; 2) Eenojaat uwonooraw wabaakaaw wati étuukey yati kuciikaak kati Amerik-Latin ujojenijojen di wati étuukey yati wunkulaw/wafaanaw di kajuumenak uwonooraw kati áninguloorau quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), nuñesaañes kajuker jak ban nusofaal múfiilumaam mati Semben nen múfiiluma mati kápuren wafaanaw. Di káninguloorak *Emitai*, nugoraagor bajeerab bati futiikaf, di poop kayañoorak kabajumi tutor kúlunlumak kútiyaarak kati Farans, di kújoolaak kati Kaasamaas, di kákaanum faŋ karokenak di sembe, di ekaaney táañi yan kúlunlumak kútiyaarak kati Farans kukaanemi, di poop ejuumey lit yabajomi beet elat mukaanaam mukila man kuja'aburuŋak kuŋarulomi. Wan uñesaami di káninguloorak kati *Camp de Thiaroye*, woo eenomi ereg man múfiilumaam múyiisumi bukanak kati mo, di máнкуjuumudomi – ereg poop di múfiilumaam mati kutiikaak, di ebujiiley kóji yan kúlunlumak kútiyaarak kati Farans kubujimi.

**Kurim-káfajuli:** Múfiilumaam Contre-colonisateur; mati Usamaan Semben; *Emitai*; *Camp de Thiaroye*.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 e Fig. 2 – Duas entidades: à esquerda, Ekumpo, que traz alegria às cerimônias de casamento, batismo e colheita; à direita, Essamaye, que, com seu bastão, “acorda” as pessoas distraídas .....	23
Fig. 3 e Fig. 4 – Luta tradicional Joola (Kayegue Ajoola) .....	23
Fig. 5 – Localização de Casamance no Senegal: Dakar e as sete regiões .....	30
Fig. 6 – Localização e nova composição de Casamance no Senegal, com suas 14 regiões .....	30
Fig. 7 – Entrada de Ziguinchor: o arroz, as palmeiras e a mata .....	33
Fig. 8 – Senegâmbia do século XVI ao XVIII: a evolução dos Wolofes, dos Sereres e dos Tucolores .....	35
Fig. 9 – Entrada do porto de Ziguinchor, onde Sembène pegava o navio para ir a a Dakar .....	36
Fig. 10 – O navio Diambogne substituiu aquele no qual Sembène ia para Dakar.....	36
Fig. 11 – Escola onde Sembène estudou. Sembène fez seus estudos primários na escola Escale, atual Colégio do Ensino Geral Malick Fall (1920-1978), em homenagem ao autor do livro <i>La plaie</i> (1967) .....	37
Fig. 12 – O rio Casamance .....	38
Fig. 13 - Dois griots com suas Koras na mão .....	38
Fig. 14 – A casa onde Sembène nasceu .....	39
Fig. 15 – Galle Ceddo: Casa em que Sembène viveu até os últimos dias da sua vida, em Dakar, à beira do Oceano Atlântico .....	42
Fig. 16 – Mesquita da confraria Layène .....	48
Fig. 17 – Líderes políticos panafricanistas nos quais Sembène se inspirou .....	52
Fig. 18 – Abdoulaye Ly em sua carroça, levando uma passageira grávida para Dakar .....	62
Fig. 19 – Dedicatória de <i>Emitai</i> .....	72
Fig. 20 – Cartaz do filme <i>Emitai</i> .....	73
Fig. 21 – Jovem Joola voltando do trabalho .....	74
Fig. 22 - Jovens Joola da região de Casamance capturados pelos soldados coloniais: a cenografia da escravidão. Eles serão enviados primeiro para o vilarejo de Effok (terra natal do Sargento Diatta, protagonista de <i>Camp de Thiaroye</i> ) e depois enviados para o campo de trânsito homônimo, em Dakar, e em seguida embarcarão para a França .....	75
Fig. 23 - O ancião Joola sob os métodos de tortura das tropas coloniais .....	76
Fig. 24 - Perseguido e chantageado pelos soldados, o filho desamarra o pai. As filhas, com os braços cruzados, fazem o gesto típico dos Joola, sinal de tristeza e consternação .....	72
Fig. 25 e Fig. 26 – O discurso feito aos alistados à força .....	77
Fig. 27 – Os homens negros capturados para servir (à força) à guerra dos brancos .....	77
Fig. 28 – Monumento aos mortos Demba et Dupont no Senegal .....	80
Fig. 29 – As mulheres Joola plantam o arroz .....	81
Fig. 30 – Cartazes de recrutamento militar .....	82
Fig. 31 – O tenente chega ao gabinete do coronel, que ordenará a confiscação da colheita de arroz .....	83
Fig. 32 – O Coronel repassa ao Tenente as ordens vindas de Dakar .....	83
Fig. 33 – O grupo das mulheres na colheita do arroz .....	84
Fig. 34 – Mulher Joola colhendo o arroz .....	84
Fig. 35– Os símbolos da República Francesa .....	85
Fig. 36 e Fig. 37 – As mulheres voltam do rio onde foram buscar as ostras .....	86
Fig. 38 – Homem toca o bombolon/emumbal .....	87
Fig. 39 – À noite, as mulheres vão esconder o arroz na floresta .....	87

Fig. 40 – Os soldados partem em busca das mulheres na floresta .....	88
Fig. 41 – Jovens guerreiros .....	89
Fig. 42 – Primeira conversa dos anciãos com Bakine, antes de enfrentar os soldados .....	90
Fig. 43 – Djimeko, o chefe guerreiro, afirma que é melhor morrer na batalha do que deitado em casa ....	92
Fig. 44 – Djimeko convoca os jovens guerreiros para enfrentar os soldados a serviço dos colonizadores. .....	92
Fig. 45 – Os jovens guerreiros socorrem Djimeko, ferido na batalha .....	93
Fig. 46 e Fig. 47 – As mensagens do marechal Pétain .....	94
Fig. 48 e Fig. 49 – As mulheres resistem às violências do tenente .....	94
Fig. 50 e Fig. 51 – Os anciãos fazem uma oferenda ao <i>Bakine</i> .....	95
Fig. 52 - As divindades aparecem .....	95
Fig. 53 – Os anciãos consultam os <i>ukinau</i> acerca da situação de Djimeko .....	96
Fig. 54 – Início da cerimônia do <i>kasabor</i> .....	99
Fig. 55 – Enquanto os homens cantam no funeral de Djimeko, as mulheres aprisionadas cantam também .....	100
Fig. 56 – No caminho para o enterro de Djimeko .....	100
Fig. 57 – Homens dançam e cantam com lanças e flechas nas mãos .....	101
Fig. 58 – A última conversa com Djimeko, antes do encontro com os ancestrais .....	102
Fig. 59 – O comandante francês proíbe o enterro de Djimeko .....	103
Fig. 60 – O encontro de Djimeko com os ancestrais foi impedido .....	104
Fig. 61 – Soldados vigiam o corpo de Djimeko .....	104
Fig. 62 – Os anciãos se reúnem no Bakine .....	105
Fig. 63 – Anciãos pedem ajuda e proteção aos deuses .....	106
Fig. 64 – Menina se aproxima do soldado .....	106
Fig. 65 – As mulheres, em cortejo, carregam o corpo do menino assassinado pelos soldados .....	107
Fig. 66 – Desobedecendo às ordens do comandante, os homens decidem ficar, depois de serem forçados a entregar o arroz .....	108
Fig. 67 – Cerimônia fúnebre (conduzida pelas mulheres) para Djimeko e o menino assassinado pelos soldados .....	109
Fig. 68 - A fileira de soldados negros: assombrada pelo navio negreiro .....	110
Fig. 69 e Fig. 70. Dois mundos, dois povos: na chegada do navio, o contraste entre as famílias dos colonos e os parentes dos que retornam .....	111
Fig. 71 - O poder militar faz a sua encenação .....	112
Fig. 72 - O colonizador não é um amigo, diz o gesto do tio .....	113
Fig. 73 - Mais tarde Diatta descobrirá porque não é possível voltar ao país natal .....	114
Fig. 74 - A encenação coreografada do poder colonial .....	114
Fig. 75 - A torre de vigilância: assombrada pelos campos de concentração .....	115
Fig. 76. Logo a paisagem da savana e dos baobás será substituída pelo campo de passagem .....	115
Fig. 77 e Fig. 78 - Labrousse faz seu discurso aos tirailleurs .....	116
Fig. 79. e Fig. 80. Pays ainda pensando no campo de concentração na Alemanha .....	117
Fig. 81. Banheiros públicos dos tirailleurs .....	117
Fig. 82 e Fig. 83. Imagens extraídas de <i>Noite e neblina</i> (Alain Resnais) e inseridas no filme .....	119
Fig. 84. Os tirailleurs mostram ao tenente Pierre a comida estragada .....	120
Fig. 85. Os tirailleurs muçulmanos rezam; os colegas trazem animais para a alimentação .....	121
Fig. 86. O <i>marabout</i> degola o carneiro de acordo com os preceitos da religião islâmica .....	121
Fig. 87 - Tirailleurs descansando, jogando dama e cartas .....	122

Fig. 88 – Imagens de alguns tirailleurs que se destacaram no levante .....	123
Fig. 89 - Diatta recebe a visita da tia e das primas .....	124
Fig. 90 e Fig. 91 - A mulher e a filha francesas de Diatta. Bintou, a prima quem ele poderia se casar (segundo os costumes tradicionais dos Joola) .....	125
Fig. 92 e Fig. 93 - Uma nova visita de Bintou, e a recusa de Diatta .....	127
Fig. 94 - Diatta escreve uma carta de amor para sua esposa francesa .....	128
Fig. 95 - O bairro dos colonos em Dakar e os trabalhadores senegaleses .....	129
Fig. 96 - Os colonos franceses e os senegaleses .....	122
Fig. 97 - Os colonizadores vivem em seu pequeno mundo .....	130
Fig. 98 - A dona do bordel discrimina e expulsa Diatta, valendo-se de termos racistas .....	132
Fig. 99 - A marjolaine (manjerona) não floresce mais nos campos .....	132
Fig. 100 - Diatta sabe como o colonialismo toma novas formas .....	134
Fig. 101 - Diatta retorna da savana ao campo colonial .....	134
Fig. 102 - A reconciliação entre os dois soldados negros .....	135
Fig. 103 - Os dirigentes do Camp de Thiaroye: ainda colonialistas e sempre racistas .....	136
Fig. 104 - Pays se lembra novamente do campo de concentração .....	137
Fig. 105 - Diatta toma a palavra e enfrenta os oficiais franceses .....	138
Fig. 106 - Um acontecimento: 30 de novembro de 1944, dez horas da manhã .....	139
Fig. 107 - “Somos todos tirailleurs” .....	140
Fig. 108 - Gestos e falas contra-coloniais .....	141
Fig. 109 - Koffi toma a palavra e interpela o General .....	142
Fig. 110 - O campo de prisioneiros torna-se espaço de festa .....	143
Fig. 111 - De nada valia a palavra do General: os tanques atacam de madrugada .....	144
Fig. 112 - A luz da lua cedeu lugar aos faróis dos tanques .....	145
Fig. 113 - A data do massacre .....	145
Fig. 114 - O que resta .....	146
Fig. 115 - Alvorecer sanguinolento .....	147
Fig. 116 - Enterrados em valas comuns .....	147
Fig. 117 - As imagens se fundem, os acontecimentos se repetem: os novos recrutados partem .....	148
Fig. 118 - Os parentes que vieram se despedir dos novos tirailleurs recrutados .....	149
Fig. 119 - A boneca Joola: um presente e um duplo .....	149

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>CAPÍTULO I - SEMBÈNE E EU</b> .....	22
1.1. Um conterrâneo .....	22
1.2. Casamance, o rio de um povo inteiro .....	30
1.3. Entre lugares, culturas e práticas .....	41
1.4. Idas, retornos: a imagem em movimento de uma liderança política .....	44
<b>CAPÍTULO II – CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS</b> .....	53
2.1. Os termos que escolhemos .....	53
2.2. Um cinema contra-colonizador .....	56
2.3. O percurso cinematográfico de Sembène .....	62
2.4. Para analisar os filmes .....	70
<b>CAPÍTULO III – EMITAÏ: O POVO JOOLA ENFRENTA OS COLONIZADORES</b> ....	72
3.1. A ideologia militar e o aliciamento dos jovens pela força .....	73
3.2. A resistência e a insubmissão das mulheres Joola .....	80
3.3. Fazer oferendas às divindades ou fazer a guerra? .....	87
3.4. O funeral do chefe guerreiro .....	100
3.4.1. O impasse dos homens e a decisão das mulheres .....	104
<b>CAPÍTULO IV – O LEVANTE E O MASSACRE</b> .....	110
4.1. Prólogo: o retorno dos tirailleurs .....	110
4.2. Tirailleurs ou prisioneiros? (A vida no Camp ne Thiaroye) .....	115
4.2.1. A caracterização dos tirailleurs .....	122
4.2.2. As visitas dos parentes.....	124
4.3. Um episódio de racismo em Dakar .....	129
4.4. Uma conversa política .....	133
4.5. Uma brevíssima conversa musical, literária e política .....	135
4.6. O levante e o massacre .....	136
4.6.1. Como o levante foi tomando forma (política e fílmica) .....	136
4.6.2. A festa e o massacre.....	143

4.7. Epílogo .....	147
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>154</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>160</b>

## INTRODUÇÃO

Desde a minha adolescência eu tinha o sonho de, um dia, estudar fora do meu país, o Senegal. Assim que eu entrei na Universidade Cheikh Anta Diop, em Dakar, comecei a procurar essa possibilidade. Logo descobri, eu e meu primo Banouha (*in memoriam*), que a Embaixada do Brasil tinha aberto inscrições para estudos no Brasil. Sem perder tempo, corremos para nos inscrever. Escolhi o curso de Comunicação Social e fui selecionado. Na graduação, realizada na Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), fiz o Trabalho de Conclusão de Curso sobre a imprensa no Senegal.

Como desejava continuar meus estudos, vim para Belo Horizonte e realizei o meu mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, intitulado “O Islam no Senegal: A mediatização da identidade e da representação religiosa”. Depois de passar muito tempo dando aulas de francês, decidi fazer o doutorado, dedicado a um dos pioneiros do cinema africano, Ousmane Sembène. O que me movia era a vontade de compartilhar algo da minha experiência e do meu conhecimento com os brasileiros. Eu havia notado que poucos deles, mesmo entre os cinéfilos, conheciam a obra dele.

Depois de procurar – em várias direções – qual recorte adotar para abordar a filmografia de Sembène, decidimo-nos por um recorte mais circunscrito. Escolhemos nos dedicar a apenas dois filmes: *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1988), este realizado em co-direção com Thierno *Faty* Sow. Esta escolha se deu em razão dos dois filmes abordarem, diretamente, os conflitos e os confrontos entre colonizados e colonizadores no Senegal. Em nossa pesquisa fizemos três movimentos principais: 1) situamos a obra de Sembène em meio às lutas, revoltas, atitudes e formas de pensar que emergiram no contexto da emancipação política das antigas colônias africanas em relação às metrópoles europeias; 2) em seguida, recorrendo a algumas das formulações dos pesquisadores reunidos no grupo Modernidade/Colonialidade, arriscamos a hipótese de que os filmes de Sembène poderiam ser compreendidos sob o emblema de um enfrentamento da “lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 36). Poderíamos até dizer que os filmes de Sembène seriam decoloniais *avant la lettre*.

De maneira conjugada ao pensamento da decolonialidade, valemo-nos da distinção cunhada pelo pensador e liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos (mais conhecido como Nêgo Bispo), quando afirma que, enquanto a colonização envolve os “processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra”, ela sempre encontra uma força que lhe resiste, nomeada de contra-

colonizadora, que reúne “todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra-colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesse território” (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 47-48). Terceiro movimento foi dedicado à análise dos dois filmes escolhidos, com o intuito de mostrar como eles se caracterizam como filmes contra-colonizadores (na acepção de Nêgo Bispo).

Para levar mais adiante nossa hipótese de trabalho, apresentamos a seguir a maneira como organizamos nossa tese.

No primeiro capítulo, fizemos uma breve apresentação de nosso percurso de pesquisa e as motivações que nos levaram a estudar o cinema de Ousmane Sembène. Relembramos nossa própria experiência no Senegal, quando o cineasta visitava as escolas, incentivando e despertando na juventude o amor pelos livros e pelo cinema. Falamos da bela região de Casamance, onde o cineasta fez alguns de seus filmes e abordamos alguns aspectos do modo de vida do povo Joola<sup>1</sup>: sua cultura, sua relação essencial com o arroz e resistência contra o invasor colonializador. Sustentando os modos de vida tradicionais ao longo de sua existência, o povo Joola nunca aceitou ser dominado por ninguém. É por isso que ele resistiu à colonização francesa. Os Joola são agricultores e criadores de gado que se recusam a depender de outros para sobreviver. Em seu modo de vida o arroz tem uma importância fundamental: ele está presente no nascimento, no “bukut” (iniciação tradicional), no casamento, nas cerimônias fúnebres e em diversas festas. Expropriar a colheita do arroz – tal como os franceses fizeram, em nome do “esforço de guerra” (como aparece em *Emitai*), é retirar a alma de quem o plantou. Tal como vemos no filme de Sembène, os Joola preferem morrer a entregar seu arroz para o colonizador, mesmo quando submetidos à chantagem e à violência. Ainda neste capítulo, na sequência, mostramos o percurso artístico e intelectual do escritor e cineasta a partir de alguns elementos de sua vida, tendo como fonte o seu principal biógrafo, Samba Gadjigo.

No segundo capítulo apresentamos a metodologia que escolhemos para caracterizar o cinema de Sembène como contra-colonizador. Para isso, fizemos dois movimentos: promovemos uma aproximação entre as formulações em torno da decolonialidade (segundo Maldonado -Torres) e da contra-colonização (segundo Nêgo Bispo) e, em seguida, esboçamos um pequeno panorama sobre como o cinema de Sembène se insere no âmbito mais amplo das reivindicações anticolonialistas. Lembremos que seus dois primeiros romances, *Le Docker noir* (1956) e *Ô Pays, mon beau peuple!* (1957), antecedem a independência do Senegal.<sup>2</sup> Seu

---

<sup>1</sup> É uma etnia que habita na região sul do Senegal a Casamance e também na Gâmbia e em Guiné Bissau.

<sup>2</sup> Não vamos nos dedicar à obra literária de Sembène, mas é importante citar que o cineasta possui inúmeros livros publicados, muito deles transformados em filmes posteriormente. Dentre os filmes originados de narrativas

primeiro filme, o curta-metragem *Borom Sarret* (1963), foi feito três anos depois da independência; *Emitai* surgiu onze anos depois, e *Camp de Thiaroye*, vinte e oito anos depois. De passagem, ao falarmos de como o cinema senegalês trabalhou, ao seu modo, para a emancipação política e intelectual do país, mencionamos as contribuições de outros três cineastas: Paulin Vieyra, Djibril Diop Mambéty e Safi Faye.

No terceiro capítulo, fizemos a análise do filme *Emitai*. Por meio de um conjunto de sequências selecionadas, detivemo-nos na análise de sua *mise-en-scène*, procurando detalhar de perto a estruturação dos três grandes núcleos narrativos do filme: a organização militar repressora francesa e a convocação forçada dos senegaleses para servirem ao exército francês; a confiscação da colheita de arroz e o cerco às mulheres que dele cuidam e se negam a entregá-lo aos colonizadores; as indagações dos anciãos e homens do vilarejo e as consultas aos espíritos e ancestrais para escolher a maneira adequada de enfrentar os franceses colonizadores. Em cada um desses núcleos, chamamos atenção especialmente para os variados gestos de resistência sustentados pelo povo Joola. Em particular, destacamos duas atitudes de rebeldia e insubmissão: entre os homens, a complexa relação entre as decisões políticas exigidas pela guerra e a consulta (e à obediência) às divindades (dentre elas, *Emitai*, que dá título ao filme). Dentre as mulheres, dois confrontos mostram a força delas: primeiramente, quando se negam a entregar o arroz aos colonizadores franceses, mesmo sob tortura e chantagem; e depois, desobedecendo aos oficiais franceses, que haviam proibido a cerimônia fúnebre do líder Djimeko (morto em combate), elas enterram, junto com ele, o garoto que tinha sido assassinado pelos soldados franceses.

No quarto capítulo, analisamos como Sembène e Thierno *Faty* Sow abordam, com os meios da ficção, o massacre dos *tirailleurs* ocorrido no Camp de Thiaroye. Os assim chamados “tirailleurs” eram soldados africanos da África Ocidental Francesa, originários de diferentes países, que a França recrutou para lutarem nas duas guerras mundiais. Do ponto de vista analítico, fizemos de modo similar à primeira análise: identificamos as principais sequências estruturadoras da narrativa e olhamos de perto para a composição de sua *mise-en-scène*, focalizando especialmente as relações de confronto e conflito entre os atiradores e a força militar francesa. No desenvolvimento da análise, fizemos três movimentos principais:

---

literárias, podemos citar: *Niaye* (1964); *La noire de...* (1966); *Le Mandat* (1968); *Xala* (1974); *Taw* (1970); e *Guelwaar* (1991). Cf. DJEBAR, Assia. *Ousmane Sembène : Littérature et cinéma en Afrique francophone*. Paris: L’Harmattan, 1997.

descrevemos a maneira com que o filme caracteriza a figura dos *tirailleurs*; focalizamos especialmente a figura de um deles, o Sargento Diatta (pertencente ao povo Joola), dividido entre dois mundos, o dos colonizados e o dos colonizadores; e, por fim, mostramos como se dá o levante dos *tirailleurs* e o massacre que sobre eles recai.

Para Sembène Ousmane, o cinema africano surgiu para tomar como protagonistas os povos oprimidos, discriminados, marginalizados; aqueles que não tinham direito à palavra para contar sua própria história. Esperamos ter mostrado, em nossas análises, como isso foi alcançado nos filmes que contemplamos: *Emitai* e *Camp de Thiaroye*. Ao caracterizar o cinema de Sembène como contra-colonizador, procuramos mostrar como sua obra alcançou um papel fundamental na desconstrução das narrativas coloniais, permitindo a amplificação das vozes dos povos colonizados no continente africano. Podemos dizer que o cinema de Sembène nasceu para desafiar as histórias falsas sobre a África contadas pelos colonizadores durante séculos. Ele permitiu, enfim, aos povos africanos verem nas telas de cinema suas experiências de luta e de resistência contra os colonizadores.

## CAPÍTULO I - SEMBÈNE E EU.

### 1.1. Um conterrâneo.

Para começar, gostaria de apresentar brevemente meu percurso acadêmico como professor de francês e, mais recentemente, pesquisador de cinema. O desenvolvimento desta pesquisa se entrelaça diretamente com minha trajetória de vida, pois, como meu homônimo, nasci na mesma região senegalesa, Casamance, chamada hoje Ziguinchor<sup>3</sup>, no sul do país mais precisamente na cidade de Diégoune. Sembène Ousmane fez três filmes sobre esta região, os quais deram visibilidade ao povo Joola e suas lutas contra-colonizadoras. O que por si só foi suficiente para me motivar a pesquisar o cineasta e seus filmes.

Diégoune<sup>4</sup> tem em torno de 4.300 habitantes e faz fronteira com nove cidades: Djimande, Kagnobon, Balinghor, Tendimane, Gnamone, Baïla, Kaparang, Tandième e Djimakakor. Está na entrada da zona de Buluf.<sup>5</sup> Entre fatos notáveis sobre a cidade está que ela, segundo Mamadou N Krumah Sané<sup>6</sup>, foi a primeira a ter um Centro de Juventude, criado em 1961, logo após a Independência. Em novembro de 1962, Mamadou Dia, presidente do Conselho do Governo do Senegal, durante visita oficial à zona do Buluf, e satisfeito pela recepção tão calorosa e inesperada que recebera dos habitantes de Diégoune, assinou um cheque de 300 mil francos CFA, o que equivale hoje a 3 mil reais, para as políticas de juventude da cidade. Em seu discurso, afirmou que jamais vira cidade tão organizada e engajada politicamente em seu desenvolvimento como Diégoune, sendo verdadeiramente inacreditável um lugar no interior do Senegal, nesta época, um ano depois da Independência do país, ser tão organizado a ponto de ter um órgão especial para lidar com a juventude! Ressalte-se que a primeira liderança do Centro da Juventude foi Salif “Avocat” Sané, que veio a se tornar um dos militantes pela separação de Casamance do Senegal.

Sobre o tempo de minha juventude, lembro-me que organizávamos nas férias um torneio de futebol entre as seguintes seções: Dakar, Ziguinchor, Kaolack, Bignona, Diégoune e Gambia. Nesse torneio era colocada em disputa uma taça e um valor de mais ou menos 3 mil reais. Em 1993, tornei-me representante dos alunos de Diégoune em Ziguinchor, além de

---

<sup>3</sup> Região do sul do Senegal onde mora a maior parte do povo Joola.

<sup>4</sup> O significado do nome da cidade é ‘olhem para trás’. Conta-se que nossa cidade brigava com a vizinha Balinghor e que, durante a batalha, os guerreiros sempre alertavam: *Djiguégoule!*, ou seja, ‘olhem para trás’, porque nosso povo sempre os surpreendia por trás.

<sup>5</sup> É um conjunto de várias cidades agrupadas num setor que tem por nome Buluf.

<sup>6</sup> Secretário-geral do Movimento das Forças Democrática de Casamance (MFDC).



Fig. 1 e Fig. 2 – Duas entidades: à esquerda, Ekumpe, que traz alegria às cerimônias de casamento, batismo e colheita; à direita, Essamaye, que, com seu bastão, “acorda” as pessoas distraídas. A autoria: um primo, 2020.

treinador do time — e justamente nesse ano ganhamos a taça e fizemos uma festa inesquecível na casa de meus pais; matamos um boi e brindamos com músicas e danças tradicionais de tambores. O evento em comemoração ao torneio durava uma semana, quando a cidade ficava repleta de gente.

Antes das atividades esportivas, Diégoune já significava para eu subir em árvores, tomar banho nos rios, pescar, ir ao mato para caçar animais silvestres, o mesmo que também fazia Ousmane Sembène. Lembro-me de que organizávamos a dança do Ekumpe e do Essamaye, tradição do povo Joola.



Fig. 3 e Fig. 4 – Luta tradicional Joola (Kayegue Ajoola.). A autoria: um primo, 2020.

Quando completei sete anos, saí da casa dos meus pais para estudar o francês e o Alcorão na cidade de Djibabouya<sup>7</sup>, onde morei na casa de um tio paterno, Malang Sané. O lugar ficava na atual região de Kolda, e hoje faz parte da região de Sédhiou. O mais velho é Ibrahima, e na sequência estamos eu, Bacary, Diénéba (Maman), Yaya e Mariama, a caçula. Ibrahima atrasou o início de seus estudos por falta de vagas na única escola da cidade, construída em 1957 e que abriu suas portas em novembro de 1958, o que acabou por causar minha migração, já que ele ficou com a vaga única na escola permitida a cada família.

Uma figura marcante do lugar foi Pierre Mari da Silva, da etnia Mankagne, primeiro professor e diretor da instituição, um católico em meio a uma maioria muçulmana. Ele foi meu supervisor geral no liceu Djignabo. Segundo ele, Diégoune era uma comunidade calorosa e carismática, e o Joola, um povo trabalhador, honesto e justo. Quando eu ia visitá-lo em sua casa, ouvia histórias da sua passagem em Diégoune, sempre ressaltando como era querido pelos habitantes. Ele teve a sorte de conviver com os nossos avós, que, do ponto de vista religioso, eram chamados de katibakine (em Joola) ou bakiniste (em francês), pela sua relação com a divindade denominada Bakin (o Pai da Terra).

Como veremos mais adiante, Bakin tem papel central no filme *Emitai*. Os nossos avós lhe ofereciam vinho branco das palmeiras, óleo de dendê, carne de porco, de macaco e o arroz, sem contar as frutas. Os habitantes da cidade plantavam o arroz, o milho e o feijão, que comiam até o ano seguinte, sem falta; evitavam comprar o arroz industrializado, por o considerarem impuro. Ele confirmou que, quando morava lá, nunca soube o que era comprar arroz, pois ganhava toda a sua alimentação dos habitantes. Falo com carinho de Pierre, pois foi sem dúvida a melhor pessoa que conheci para contar a história da minha cidade.

Na hora de fazer a matrícula, o diretor da escola, o senhor Bouba Diatta, falou que cada família tinha direito de matricular uma criança. Sem hesitação, meu pai deu a preferência para Ibrahima, uma vez que já estava atrasado nos estudos. Quando chegamos em casa, ele me revelou que não queria que acontecesse comigo o que aconteceu com meu irmão. Então, planejou minha ida para Djibabouya, onde morava o meu tio-avô Papa Ansoumana Sané com seu filho, Malang Sané, um senhor de mais ou menos 65 anos na época.

Lá eu estudei até os meus 12 anos. Lembro-me nitidamente do meu primeiro professor, o senhor Mbow, um homem alto, magro e com mais de dois metros de altura, o que nos impressionava sobre sua maneira. Tanto é que no primeiro dia estávamos com muito medo dele! Saberíamos mais tarde que, verdadeiramente, tratava-se de um homem generoso.

---

<sup>7</sup> O nome da cidade está em língua mandinga e significa 'casa de Djibabou Diémé', um Joola que fundou a cidade, hoje invadida pelos Mandingas: 'Djibabou' (nome dele), 'ya' (casa).

Distribuía balas e biscoitos para cada aluno da sala, durante todo o ano escolar. Nos finais de semana, ficávamos tristes, pois não tínhamos aulas, nem balas nem biscoitos.

Nós não sabíamos, mas o senhor Baldé não gostava da generosidade do Mbow. No ano seguinte, o diretor pediu a transferência dele, alegando que nada ensinara para nossa turma. Ficamos bastante amuados, sem poder fazer nada para trazer o querido professor de volta. Dele nunca mais tivemos notícias.

Minha passagem por Djibabouya foi ao mesmo tempo boa e difícil, porque ali predominava o idioma mandinga, apesar de haver também falantes de Joola por lá. O povo mandinga, por natureza, não fala línguas de outros povos, o que impediu primeiramente minha comunicação com eles e me obrigou a um rápido aprendizado. Afinal, eu queria brincar com as outras crianças. Mas devo admitir que, no começo, esse processo foi sofrido!

O meu tio-avô, Papa Ansoumana Sané, pai de Malang Sané, tinha barba grande e branca e aproximadamente 80 anos na época. Falava Joola perfeitamente comigo já que nós dois somos da mesma etnia. Nossa convivência se resumia a conservas esparsas, pois na maior parte do tempo eu tentava fazer amizade com as crianças da minha idade, que entendiam a minha língua. Meu pai me levou para estudar lá porque éramos parentes. Segundo o que me foi contado, os pais de Ansoumana moravam em Diégoune e se mudaram para Boulandor, onde ele nasceu, posteriormente se mudando para Djibabouya.

Na época em que cheguei por lá, os meninos não falavam Joola tanto quanto eu falava a língua deles. Não tive escolha senão aprender por obrigação e por necessidade outra língua mandinga<sup>8</sup>, sem saber se estavam me xingando ou xingando a pessoa com quem eu conversava. A vontade de falar essa língua era tão grande que se tornou um pesadelo. Eu estava obcecado em aprender o mandinga, o que se deu em apenas quinze dias — e para nunca mais esquecer.

Em Djibabouya me tornei um verdadeiro guerreiro. Essa migração me ensinou muita coisa na vida. Eu trabalhava como vaqueiro da família. Todo dia de manhã, antes de ir para escola, levava as vacas no mato para elas pastarem. A aula começava às 8 horas, e atrasos podiam valer punição severa ao aluno. Ao meio-dia, quando chegava em casa para o intervalo do almoço, mudava as vacas de um lugar para um outro, para que pastassem onde havia grama. Às três da tarde, estava novamente em aula, até o fim da tarde, quando voltava para buscar as vacas, levá-las ao poço de água para beberem água. Isso acontecia durante o ano inteiro.

Depois voltei para casa dos meus pais, em Diégoune, onde terminei o ensino primário. Aos 13 anos, fui para o Liceu Djignabo, em Ziguinchor, habitando também a casa de um tio,

---

<sup>8</sup> Língua falada pelo povo Mandinga de Casamance no sul do Senegal.

chamado Abdou “Parlementaire” Diédhiou, o irmão mais velho da minha mãe. Lá eu falava o mandinga, que eu já tinha aprendido, porque a esposa de meu tio, Awa Dramé, tinha origem correspondente. Isso tornou minha convivência com eles muito tranquila.

Em Djignabo, obtive meu segundo grau, “Le Baccalauréat” (equivalente ao ENEM ou Vestibular brasileiro). De lá, entrei na Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD), onde cursei Letras entre 1993 e 1996. Foi a partir daí que nutri a ideia de estudar fora do Senegal. O primeiro país que veio à cabeça foi o Brasil. Uma das razões foi por ser um país conectado ao esporte, especialmente ao futebol e ao atletismo. Na realidade, nunca fui um bom jogador de futebol, mas torcia muito pela Seleção Brasileira nas Copas do Mundo. Um dos meus sonhos profissionais como jornalista de rádio ou televisão era narrar partidas de futebol.

Foi assim que fiz a minha inscrição para estudar no Brasil e escolhi o curso de Comunicação Social. O resultado foi positivo, mas me preocupava sair do Senegal sem falar português e sem conhecer ninguém no Brasil. Além disso, deixar meus pais e irmãos me entristecia, embora toda a família me incentivasse, por aquela ser uma oportunidade quase única. Estamos falando de meados da década de 1990, e já na época era muito difícil sair da África para estudar fora. Quando cheguei ao Brasil, minha primeira cidade de estadia foi o Rio de Janeiro, onde me hospedei na casa de amigos senegaleses, também estudantes, por uma noite. No dia seguinte, já peguei ônibus em direção a Belo Horizonte. Antes da matrícula no curso, precisei estudar português para estrangeiros. Mais uma vez era necessário aprender uma língua como condição de sobrevivência.

Na saída do Rio, os amigos me deram o endereço de dois veteranos senegaleses que estudavam na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): Omar Sèye, que estudava engenharia, e Biram Ndiaye, da matemática. Ambos dividiam um apartamento no bairro Santa Branca, na avenida dois de outubro em Belo Horizonte. Fiquei na casa deles por uma semana, depois procurei uma pensão no bairro Jaraguá, permanecendo ali por quatro meses.

Após os primeiros estudos de natureza linguística, garanti um certificado de proficiência de língua estrangeira e fui para a graduação em Comunicação Social na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É importante ressaltar que durante meus estudos nesta instituição ganhei uma bolsa de estudos afro-brasileiros para trabalhar com o professor Edimilson de Almeida Pereira, na Faculdade de Letras da UFJF. Mantive contato com ele até sair de Juiz de Fora para fazer o mestrado em Belo Horizonte. Anos depois, quando acompanhava o lançamento de um livro seu, intitulado *As Coisas Arcas*, descobri que nele havia um poema dedicado a mim. Nunca pensara em minha vida que, indo para um lugar tão distante da minha terra de nascimento, conheceria uma pessoa que me daria tanto valor, a ponto de me dedicar

um poema, chamado “Caderno de Retorno” (em referência ao *Cahier de retour au pays natal*, de Aimé Césaire)

Não poderia deixar de contar que a UFJF também me proporcionou outro importante encontro: a mãe da minha filha, Sinara Aïssatou Souza Sané. Depois que me graduei, decidi seguir a carreira acadêmica, mas, como não havia pós-graduação na Faculdade de Comunicação Social da UFJF, optei por tentar o mestrado da Universidade Federal de Minas Gerais, sendo, afinal, aprovado para o programa. Como tinha pouco dinheiro para me manter na capital mineira, fui convidado pelos amigos Dener Silva e Rita Lages para morar na casa deles até conseguir uma situação financeira melhor.

Em 2001, começo os estudos de mestrado na FAFICH–UFMG. Quem estava na coordenação da pós-graduação em Comunicação Social naquela época era quem é hoje o meu atual orientador, César Guimarães, que me aconselhou que a falta de bolsa fosse compensada com a possibilidade de eu dar aulas particulares de francês. Em pouco tempo eu viria a lecionar num projeto de Ensino de Línguas Estrangeiras criado pelos estudantes de Ciências Sociais da FAFICH em 1999, do qual participo até hoje, tendo já sido seu coordenador<sup>9</sup>.

Terminei o meu mestrado em 2003, intitulado *O Islam no Senegal: a mediatização da identidade e da representação religiosa*, sob orientação do professor doutor Dalmir Francisco (*in memoriam*). Em 2019, ingressei no doutorado para estudar o cinema de Ousmane Sembène. Este estudo me coloca em uma situação fronteiriça entre o Brasil e o Senegal, num gesto em que a imaginação e o meu corpo não se diferenciam. Ao me colocar ao lado do cinema de Ousmane Sembène, misturando-me aos filmes e à história dos povos Joola do Senegal, sinto-me integrado a uma luta decolonial ou contra-colonizadora.

O povo Joola nunca praticou a escravização. Mesmo em tempo de guerras, de disputas étnicas por territórios ou por resistência contra o povo mandinga para não se converter ao Islam, e mesmo ao capturar um prisioneiro de guerra por questões espirituais ou humanitárias, costumava-se integrar pacificamente a pessoa à sua etnia. Outras vezes o Joola delegava responsabilidades ao prisioneiro, confiando-lhe uma parte da floresta sagrada, por exemplo, o que tinha grande significado. Nesse sentido, é justo afirmar que o povo Joola pertence a uma etnia de resistência que não aceita a escravidão, a dominação, a opressão, a humilhação, a marginalização de um homem contra o outro. Essa amistosidade permitiu que eu me adaptasse bem aos desafios que me foram colocados enquanto estrangeiro.

---

<sup>9</sup> Em relação à minha carreira como professor, devo mencionar que em 2013 articulei um convênio com a Universidade de Besançon na França, para onde levei alunos para estudar francês durante duas semanas. Foi uma vitória poder contribuir para a formação acadêmica de muitos alunos brasileiros.

Sigo meu caminho através desta tese, apresentando-me como Ousmane Sané, professor de línguas que pesquisa o cinema de Ousmane Sembène. Um dos primeiros filmes que assisti no cinema foi o seu *Emitai* (1971), no cinema Rio de Ziguinchor, no bairro Boucotte. Esta obra marcou muito minha adolescência, ao mesmo tempo em que me traumatizou, por mostrar o comportamento dos colonizadores franceses com o povo Joola<sup>10</sup> de Casamance. Assisti comovido às cenas em que o povo Joola era maltratado, sobretudo no episódio em que as mulheres se recusavam a entregar o arroz ao exército francês, e, ao final, quando os homens eram massacrados depois de entregar a colheita, forçados e contrariados. Tais cenas não passavam na mídia senegalesa, controlada pelos próprios franceses. São aspectos como estes que fazem Ousmane Sembène ser audacioso e pioneiro no fazer cinematográfico africano.

Sabemos que na África não é muito fácil produzir filmes (de ficção ou documentários), particularmente no Senegal de ontem e hoje, quando os governantes precisam a cada minuto da França para qualquer realização, reforma ou tomada de decisão. Minha opção por estudar cinema está conectada ao meu desejo de, no futuro, realizar documentários sobre o povo Joola de Casamance — e para ele. O projeto de elaborar uma tese sobre os cinemas africanos, em particular o de Sembène, me permitiu encontrar jovens cineastas, produtores e realizadores na África subsaariana, principalmente no Senegal.

Uma vez que mergulhei na área do cinema, penso me unir a estes jovens realizadores para trabalharmos na realização de projetos que desenvolvam os cinemas africanos<sup>11</sup>, em particular no Senegal. Por ora, o meu objetivo é questionar – através do cinema de Sembène – esses dois lugares, o país onde nasci e o país onde moro: semelhantes nas histórias dolorosas e igualmente comuns, como a escravidão e o preconceito sobre os negros.

Os filmes africanos eram poucos exibidos pelo antigo império colonial ou no mundo — e ainda menos no seu próprio território. O que me incentivou a realizar uma tese sobre o cinema de Ousmane Sembène é que eu gostaria de denunciar as injustiças e desigualdades que ainda hoje pairam sobre os países um dia colonizados pelos franceses.

As produções francesas mostram do continente africano miséria, guerras, migrações forçadas, entre outras atrocidades. Mas a África é mais do que isso: ela é antes de tudo um território imenso que detém muitas riquezas no seu solo e múltiplas culturas. Nós, enquanto uma classe de novos intelectuais africanos, devemos mostrar ao mundo inteiro um continente

---

10 Os Joola habitam o sul do Senegal. Sua língua possui muitas variações, conforme os povos das diferentes regiões.

11 África é um continente e não um país. Falar de cinema africano é uma coisa muito limitada sendo que temos uma pluralidade de cinema da Nigéria, do Senegal, do Burkina Faso, da Tunísia, do Egito, do Marrocos, etc.

rico, aberto ao diálogo, ao encontro, à troca. Nesse sentido, ousamos afirmar que seu cinema é tão rico quanto o dos outros continentes.

Li muito sobre Ousmane Sembène. Vi suas obras, todos os seus filmes. Conheço a casa do seu pai em Ziguinchor, onde ele nasceu e passou a sua infância; conheço a casa dele em Dakar Yoff, onde permaneceu até os últimos dias de vida.

Ninguém pode esquecer que o cineasta realizou muitas obras escritas, para depois adaptá-las para o cinema. Segundo ele, era uma maneira de alcançar um maior público africano, para que este pudesse entender a realidade africana escondida atrás das cortinas do colonizador ou dos novos governantes africanos, a quem podemos chamar de neo-colonizadores da África. Na adolescência, já ouvira falar do filme *Emitai*<sup>12</sup>; sabia do significado do nome na minha língua, mas não fazia ideia de intensa experiência fílmica que ele proporcionava. As trágicas cenas me davam sensação de pertencimento à cultura Joola, inserindo-me dentro do filme. Saí da sala chorando, porque para mim há uma covardia inexplicável do branco contra o homem preto em particular o Joola.

Quando assisti aos dois filmes aqui estudados, senti a arrogância, o racismo, o preconceito, a ignorância do colonizador. Trabalhar com o cinema de Ousmane Sembène é justamente apresentar uma urgência — dar a ver essas imagens para quem não sabe como foi a colonização e a descolonização na África, instigando uma tomada de consciência acerca da cultura racista e sobre a postura colonizadora, que persiste mesmo após a libertação dos países africanos.

Nesses anos vivendo no Brasil, em conversas com colegas universitários, notei que o cinema senegalês e seu expoente maior são desconhecidos pela maioria. Por isso é que resolvi pesquisar sobre o cinema de Ousmane Sembène, numa aproximação que entrecruza aspectos subjetivos da minha vida no Senegal, mas também afirmando o gesto contra-colonizador que partilho com o cineasta.

---

12 O significado de “*Emitai*” em Joola é “Deus Universal,” ou ainda, a “chuva”.

## 1.2. Casamance, o rio de um povo inteiro

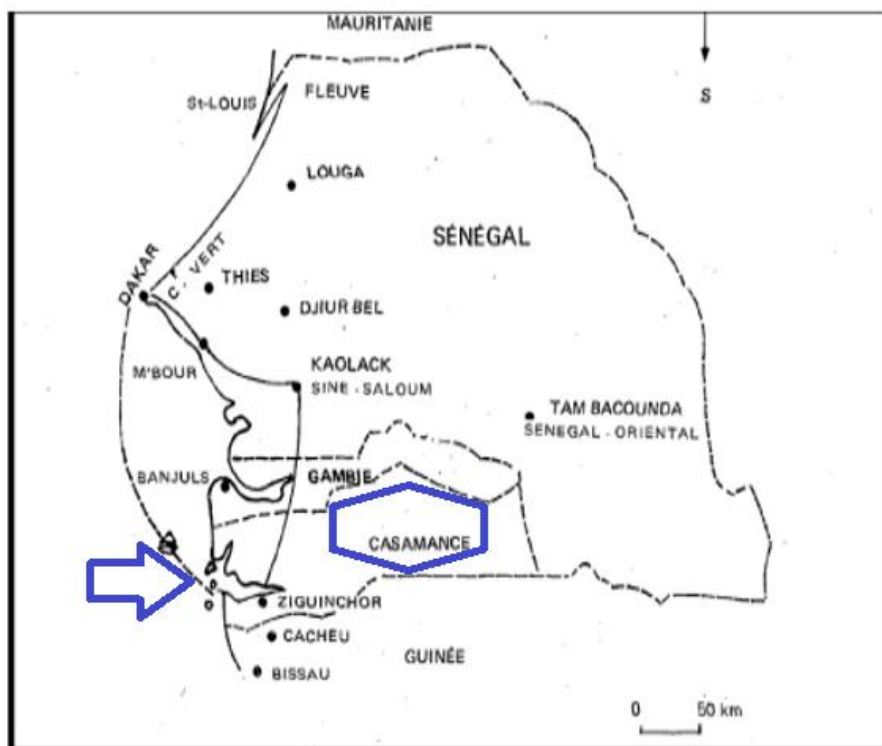


Fig. 5 – Localização de Casamance no Senegal: Dakar e as sete regiões. Fonte: TRINCAZ, 1984, p. 10. Inserção nossa.



Fig. 6 – Localização e nova composição de Casamance no Senegal, com suas 14 regiões. Fonte: DIEME, 2024, p. 184).

Com o intuito de situar o contexto histórico, social e político no qual Ousmane Sembène viveu, faremos uma pequena apresentação de seu percurso intelectual, baseando-nos principalmente na biografia que Samba Gadijgo dedicou ao cineasta, acompanhada da contribuição de outros comentadores e estudiosos do seu cinema.

Sembène nasceu em 1923<sup>13</sup>, na cidade de Ziguinchor, na região de Casamance, conhecida como “a verde Casamance”, no sul do Senegal. Vale destacar que a personagem Diouana, do filme *La noire de...* (1966), nasceu nessa região também, na cidade de Boutoupa. De acordo com o esquema de reprodução social dos colonizadores franceses na época, Sembène seria um pescador, assim como fora seu pai e seu avô. Mas desde a infância, ele nunca se conformou com as ideias que lhe eram impostas. Tanto é que em 1936 foi expulso do colégio por indisciplina. Dois anos depois, voltou a estudar em Dakar, mas por um curto tempo. Permaneceu na casa de parentes nesta cidade em 1938, onde também não avançou com os estudos. Segundo o próprio Sembène, o que a escola ensinava não satisfaria sua curiosidade adolescente.

Entretanto, ele não deixou de se aventurar pelo conhecimento: mergulhou em quase todas as línguas faladas em Casamance. Um sacerdote Mandinga se responsabilizou por ensinar-lhe o Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos. De acordo com Ousmane, a situação era um pouco complicada, porque seu guia religioso não falava nada em wolof<sup>14</sup>. Mas o fato de sair de casa diariamente para aprender o Alcorão na casa desse homem de cultura diferente da sua, acrescentou-lhe bastante.

Sembène foi excluído do colégio por ter reagido a um tapa do seu professor da escola. Como de costume, esperava-se que o pai de Ousmane batesse nele, dando razão ao professor, mas foi o contrário: na verdade ele mostrou-se orgulhoso do comportamento do seu filho. Segundo ele, a função da escola era ensinar, e não bater nos alunos. Já fora da escola, o pai o levava para pescar e fumar o cachimbo. O bisavô materno de Sembène, Matar Sène, fez parte dos primeiros Sereres do Saloum<sup>15</sup>, tendo migrado para Casamance no século XIX para fugir das invasões islâmicas vindas do Norte. Ele era muito ligado aos cultos tradicionais, o que fez o neto conviver desde muito cedo com o universo da religião. A irmã de Ousmane, Marie Dia,

---

13 Na certidão consta que ele nasceu no dia 08 de janeiro de 1923. Mas ele afirmou ao jornalista Djib Diédhiou, do jornal *Quotidien National Sénégalais*, em janeiro de 1993, na comemoração do seu aniversário de setenta anos, que teria, na verdade, nascido oito dias antes. Será que essa diferença é tão importante para Sembène? Sem dúvida, não a priori. No contexto histórico e político de 1923, a existência mesmo de uma certidão de nascimento com dados corretos por um nativo de Ziguinchor era difícil. Isso só era possível naquela época para os nativos das cidades de Saint-Louis, Dakar, Gorée e Rufisque, porque gozavam da cidadania francesa desde 1916.

14 Uma das seis línguas nacionais faladas no Senegal, dentre as 21 que ele possui.

15 Região do norte do Senegal, cuja população é constituída em sua maioria por pescadores, como era o caso do pai de Sembène.

costumava lembrar que ele mergulhara muito cedo na prática e que aprendeu a trabalhar como servidor no culto do seu avô, sendo responsável por colocar, todas as sextas-feiras, ao pé do altar, uma vasilha de leite coagulado para os Espíritos. Pragmático e já um pouco impressionado pelo sagrado, alimentava até a última gota do leite e deixava a vasilha vazia para os Ancestrais, conta Dia.

O bisavô de Sembène, Matar Sène, tinha dois meninos: Latyr e Ibrahima; e duas meninas, Diodio e Fatou – esta última a mãe da avó materna de Sembène. O cineasta foi filho único do casamento de Moussa Sembène com Ramatoulaye Ndiaye, tendo ambos se separado rapidamente. Ele possui, portanto, muitos meios irmãos e irmãs. Quando a mãe partiu para Dakar, onde teve outra família, deixou o filho com a avó materna, prática comum na África. Esta mimou Sembène mais do que o educou, afirma Marie Dia (GADJIGO, 2013, p. 47). O respeito e o carinho com as mulheres nasceram e desenvolveram-se a partir dessa relação com a vó, estando presente em seus livros e filmes.

Embora tenhamos citado esses laços afetivos, Ousmane viveu uma infância muito difícil e perturbada, por ser um menino “incorrigível”, escreveu Gadjigo. O cineasta, ele mesmo, afirma:

Eu preciso de espaço. O hábito de ficar no mesmo lugar acabou de me esgotar... Essa infância me permitiu de aprender muito. Armazenei línguas e dialetos e isso me serviu durante quarenta anos, quando viajei através o continente. Em nenhum lugar me senti exótico. Parava em qualquer cidade e dentro de duas horas consigo encontrar alguém para me comunicar (GADJIGO, 2013, p. 49. Tradução nossa).

Ele se recorda sempre da sua infância turbulenta, embora afirmasse ter sido feliz nessa época. Será que Sembène fala de felicidade por ter sido criado pela avó materna, possuindo maior liberdade de movimento do que outras crianças de sua idade? Bem, sabemos que na África a avó materna ou paterna chama os netos de “maridos”, dando-lhe tudo necessário à sua sobrevivência, além de todo afeto, sobretudo no caso das crianças que foram separadas das mães muito cedo. Sembène fala disso em uma das suas entrevistas concedidas a Manthia Diawara (1994).

O cineasta tinha a escolha entre três famílias para morar depois da separação dos pais. Sembène costumava visitar as cidades de Ziguinchor, Marsassoum<sup>16</sup> e Dakar<sup>17</sup>. Ousmane gostava muito da Casamance com seus rios e suas florestas densas, que o permitiam praticar a caça e a pesca. A sua paixão pela natureza não é por acaso: ele a vivenciou como poucos, tendo

---

<sup>16</sup> Cidade onde morava seu tio-avô, professor na região de Sédhiou.

<sup>17</sup> Capital do Senegal, de onde saiu seu pai para morar em Ziguinchor, no sul do país.

verdadeira paixão pela água, o que de certa forma tem a ver com o fato dele pertencer ao povo lébou<sup>18</sup>. Mesmo depois de se tornar um grande intelectual africano, ele nunca abandonou seus costumes tradicionais e sua luta pelo seu país e pelo seu continente, como afirmava:

A dignidade do homem não é somente ter filhos, se vestir com roupas bonitas; é também seu país... Mas eu, aonde encontrarei minha dignidade de homem? Aonde devo conquistá-la, se não for ao país que me viu nascer? (GADJIGO, 2013, p. 51. Tradução nossa).

Sembène opta pela escola da vida. Em Dakar, a comunidade lébou à qual pertencia, proprietária de terras antes da ocupação colonial no meio do século XIX, se mantinha firme na sua tradição contra o colonizador. A busca por uma identidade fez com que Sembène atravessasse um período religioso intenso. Por essa época, também se dedicava a atividades introspectivas, como a ida solitária às salas de cinema e a leitura de quadrinhos. Na praia, buscava moedas que os turistas jogavam dentro da água para que os adolescentes fossem resgatá-las: era com esse dinheiro que ele podia ir ao cinema (GADJIGO, 2013, p. 9).

Ainda jovem, incorporou-se ao serviço militar da França, durante a Segunda Guerra Mundial, em 1944. Sua estadia no deserto do Níger, as injustiças e humilhações racistas tão frequentes no exército colonial contribuíram muito para o desenvolvimento de seu pensamento. Quando ele terminou os 18 meses de serviço militar, voltou para Dakar amadurecido. Antes de prosseguirmos, porém, retornemos ao território de sua infância.



Fig. 7 – Entrada de Ziguinchor: o arroz, as palmeiras e a mata. A autoria: um primo, 2020.

---

18 É a etnia de Sembène. Encontra-se nas regiões do norte do país, como Dakar e Saint-Louis.

Em 1645, os primeiros exploradores portugueses tomaram posse de Zichinchor, a 70 km da boca do Atlântico. Lá moram os Iziguichos, uma etnia baïnouk<sup>19</sup>, da cidade de Jibélor. Trata-se de um povo orgulhoso, cuja história é marcada pela recusa. Lá se dava um grande comércio principalmente da cera, de escravos, de ouro, de couro e de marfim, em troca de ferro, cola, tecidos, cristal, fuzis etc. Na verdade, a história de Ziguinchor é muito bem explicada por sua posição geográfica. Para a França colonial, instalar um balcão de venda de escravos na ilha de Karabane, perto de Ziguinchor, no bocal do rio Casamance, e penetrar pelo Atlântico no meio do território Joola, significava abrir as portas do sótão de Senegâmbia<sup>20</sup> para o turismo e a indústria.

---

19 Os baïnunks fazem parte dos primeiros habitantes da região de Casamance.

20 Nome dado ao reino que governava o território senegalês e da Gâmbia, então colônia britânica. A fusão dos nomes Senegal e Gâmbia originou a Senegâmbia.

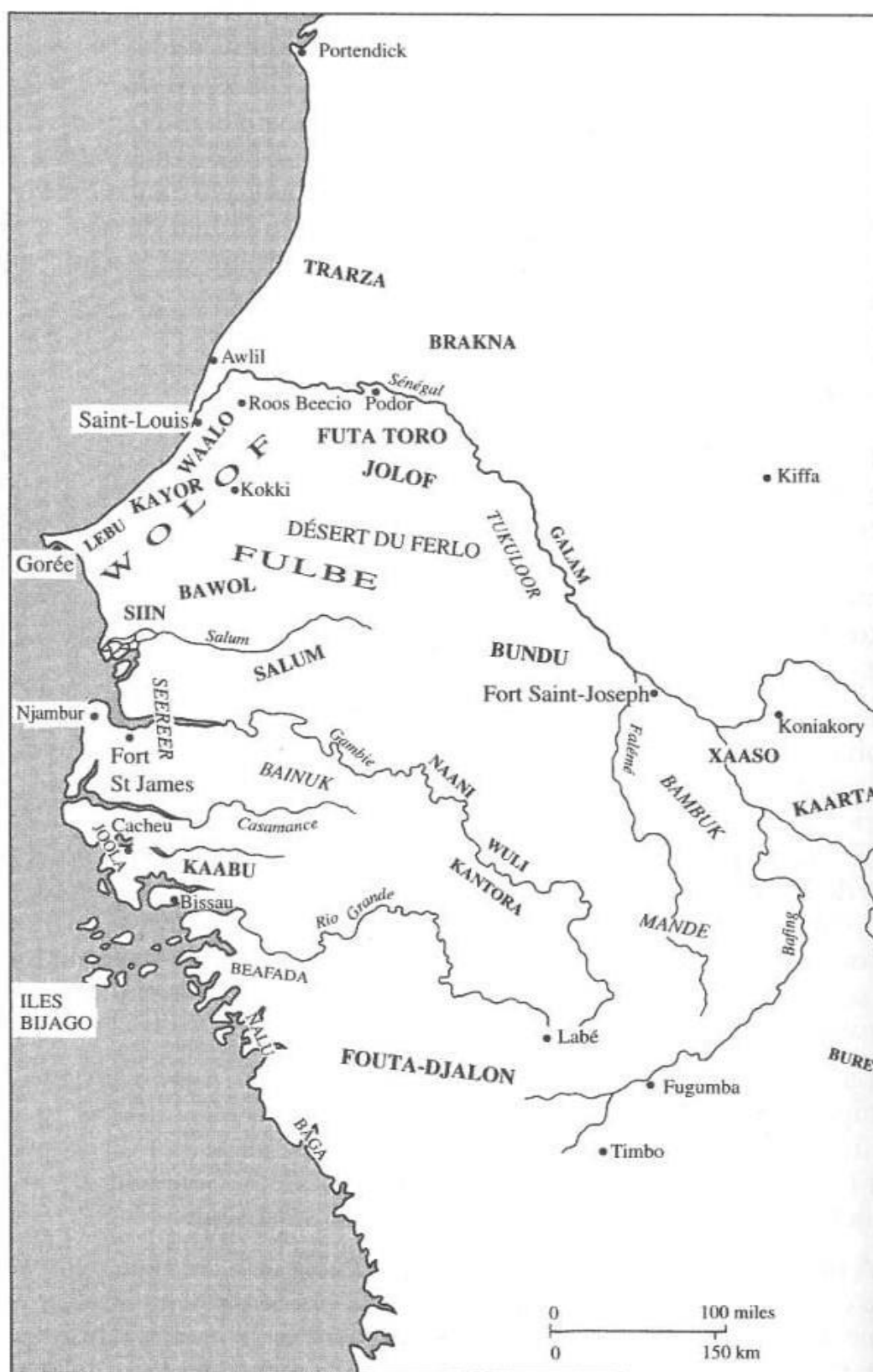


Fig. 8 – Senegâmbia do século XVI ao XVIII: a evolução dos Wolofes, dos Sereres e dos Tuculores. Fonte: BARRY B., 1998. p. 200.

Ziguinchor é situada num eixo de estrada estratégico, que a liga a Dakar (situada a 450 km, via Gâmbia) e que também conduz à cidade de Cap Skiring, a 70 km a Oeste. A cidade fica também perto da região de Tambacounda, a 392 km ao Leste, e da Guiné-Bissau, a 175 km ao Sul.



Fig. 9 – Entrada do porto de Ziguinchor, onde Sembène pegava o navio para ir a Dakar. Autoria: um primo, 2020.



Fig.10 – O navio Diambogne substituiu aquele no qual Sembène ia para Dakar. Autoria: um primo, 2020.



Fig. 11 – Escola onde Sembène estudou. Sembène fez seus estudos primários na escola Escale, atual Colégio do Ensino Geral Malick Fall (1920-1978), que tinha esse nome em homenagem ao autor do livro *La plaie* (1967). Autoria: um primo, 2020.

Sembène morou em Ziguinchor de 1923 a 1938, ano em que saiu definitivamente da região de Casamance para morar em Dakar, a cidade da origem do seu pai e capital do Senegal. Entretanto, podemos dizer que Casamance ocupa um lugar preponderante no imaginário do cineasta, estando presente tanto em suas obras literárias como cinematográficas<sup>21</sup>. Segundo Sembène, Casamance é um território cuja seiva fertilizou seu “gênio criador”. A região é homônima ao rio fascinante e misterioso, ao mesmo tempo calmo e turbulento. Quando os *griots*<sup>22</sup> mandingas cantam a sua história, é sobre um povo inteiro que eles falam, como uma nação própria. Depois de muitos anos de guerra e de exílio na Europa o cineasta retorna para o Senegal, mas, na verdade, para o país natal, Casamance.

O senegalês nasceu na margem direita do rio, em baixa Casamance, atravessada por muitos remansos ou *bolongs*<sup>23</sup>, que, aliás, assombraram sua infância. Segundo Sembène, quatro palavras resumem seus primeiros anos de vida: “A água, a pesca, as árvores e a caça” (GADJIGO, 2013, p. 33).

21 Sembène fez questão, nas suas produções literárias e filmicas, de homenagear a região de Casamance, onde nasceu e viveu uma parte da sua infância. No livro *Ô pays, mon beau peuple* (1957), Sembène faz referência aos lugares que visitava, às línguas que falava, à sua avó, ao clima da região, à vegetação e ao seu povo, os Joola.

22 São os contadores da história tradicional africana, através do seu instrumento musical, a kora.

23 Os Bolongs são os braços do rio Casamance, onde Sembène e seu pai pescavam.



Fig. 12 – O rio Casamance. A autoria: um primo, 2020.



Fig. 13 - Dois griots com suas koras na mão. A autoria: um primo, 2020.

A kora<sup>24</sup>, instrumento musical tocado pelos griots<sup>25</sup> mandingas, é estreitamente ligada à expressão da identidade casamancesa. Sobre isso Sembène, evocando sua infância, observa: “Para mim a kora é o símbolo mesmo do ato de criação; ela tem muitas cordas (22 cordas), e eu a toco, bem como a entendo e desejo tocar a mais bela das músicas” (GADJIGO, 2013, p. 34). Foi seu amigo de infância na escola primária, Soundioulou Cissoko, que popularizou esse instrumento nas ondas das rádios nacionais do Senegal por mais de trinta anos.

Ressalte-se que a variedade das paisagens de Casamance e a riqueza do seu solo atraíram, além dos comerciantes e dos administradores coloniais, numerosas populações nativas. No início dos anos 1920, Ziguinchor era um verdadeiro caldo de etnias, de religiões e de línguas (Joola, Wolof, Mandinga, Serere, Francês e Crioulo português), esquematizando os esboços mais ou menos detectáveis de diversas culturas regionais. Segundo Sembène:

Ter crescido em tal lugar me deu muito cedo um tipo de respeito inédito pela diferença, afirma Sembène. Essas viagens da infância no interior do meu próprio país eram viagens de cultura em cultura. Saía da casa dos Wolof para entrar na casa dos Joola; de lá ia na casa dos Mandingas; e quando eu saía da casa dos Mandingas, era para entrar no país Fulani. Esse passeio me permitiu armazenar idiomas e saberes (GADJIGO, 2013, p. 41. Tradução nossa).



Fig. 14 – A casa onde Sembène nasceu. Autoria: um primo, 2020.

24 Instrumento de música com 22 cordas, tocado pelos griots africanos.

25 Os griots são contadores de história oral da África e são considerados como músicos, filósofos, psicólogos até conselheiros da sociedade africana.

O pai de Sembène era um homem religioso e muito respeitado pela população de Ziguinchor. Ele construiu uma casa de três cômodos com tijolos vermelhos em Santhiaba, que no tempo colonial ficava na periferia da cidade. Hoje esse bairro está no centro de Ziguinchor. A propriedade é ainda mostrada com orgulho por Marie Dia, a meia irmã mais velha de Sembène: “A casa tem três cômodos (...). Até hoje, a casa soube desafiar os homens e os elementos. Ela permaneceu intacta” (GADJIGO, 2013, p. 45). Samba Gadjigo diz que nunca esquecerá a luz da nostalgia que brilhou no olhar da irmã do cineasta, quando, numa manhã de julho de 1997, mostrou um dos quartos da casa, dizendo: “*Fii la sama rakk Usmaan Juddoo!*” (em wolof): “Foi aqui que nasceu meu irmão mais novo, Ousmane” (GADJIGO, 2013, p. 45). De acordo com Dia e outros moradores de Santhiaba, essa casa não vai permanecer por muito tempo de pé. Gadjigo relata que Moussa Sembène, o pai de Ousmane, em cima da cama onde morreu, declarou que qualquer pessoa que mexesse nessa casa, exceto seus filhos, teria uma morte súbita. (Isso foi relatado por seu neto, filho de Dia, Souleymane N’diaye Dimitri). A casa onde nasceu Sembène sempre esteve diante do meu olhar, quando eu era estudante em Ziguinchor e passava na rua de Santhiaba. Ela tem por volta de 100 anos de vida hoje. Infelizmente, ela acabou caindo por descuido da família.

As pessoas acreditavam que Ousmane estava incorporado pelos espíritos espertos chamados *Jin*, por conta da sua conduta na infância. Sua avó Diodio Sène era tão convencida disso que precisou procurar os marabots ‘sacerdotes’ do Islam para acalmar o seu neto. Ela esperava que o pai de Sembène chamasse sua atenção, o que se sagrou inútil. Sobre isso, o cineasta afirma “Meu pai não chamava a minha atenção sobre minha conduta, mas me dizia sempre: posso te permitir tudo, exceto roubar e mentir” (GADJIGO, 2013, p. 54).

A família pensou até em levar Sembène para as casas de reabilitação de adolescentes na ilha de Karabane, perto de Ziguinchor, mas o pai preferiu mandá-lo para a cidade de Marsassoum, na casa do seu tio-avô Abdourahmane Diop, que era professor, para ele continuar seus estudos, o que não se efetivou. Um resumo de sua infância diria que ele virou pescador, mecânico e ajudante de pedreiro, entrando depois no exército como militar.

Sembène era apaixonado pela leitura das histórias em quadrinhos, e corria atrás dos comerciantes sírio-libaneses do seu bairro para conseguir alguns exemplares. Apesar dessa preferência pelo escrito, Ousmane tinha olhos voltados para o universo da crítica e das opiniões. As idas ao cinema foram incentivadas por seu pai, que lhe dava dinheiro para que ele pudesse ver filmes. Isso parece banal hoje, mas na época as salas escuras eram consideradas lugares de perdição.

Moussa Sembène podia não entender o que seu filho queria – e faria – no futuro, mas sabia que não estava colocando-o em risco. Gadjigo afirma que na época, além da segregação racial frequente nas colônias, o cinema era um espaço frequentado, no mais das vezes, pelos mais ricos, o que não impediu Sembène de ser engolido por uma paixão pela imagem em movimento. Fora das horas de projeção, Ousmane sonhava em frente dos cartazes, olhando um por um, antes e depois das sessões. Às vezes, as mulheres vendedoras do amendoim torrado e salado (*Dierté thiaf*, em wolof) à frente do prédio do cinema, preocupadas com seu futuro e sua saúde moral, chamavam sua atenção (GADJIGO, 2013, p. 82).

Antes de ir para Europa, já tinha descoberto o mundo do trabalho graças ao seu pai. À noite, acompanhava seu pai na pesca e remava a canoa para ele. O cineasta, além da pesca, trabalhou como ajudante de pedreiro na construção civil em Dakar. Os biógrafos do cineasta afirmam que ele participou da construção de muitos edifícios famosos no Senegal, na década de 1940. Os cinco anos passados ao lado de Baye Wélé Sembène na construção não foram fáceis para ele. Assim, ele pensou no destino dos “*damnés de la terre*” (FANON, 2002): estresse físico, assédio moral e injustiça.

O sentimento de ser explorado se traduz no plano pessoal por uma ruptura com boa parte da sua família paterna. Na casa do tio Wélé, Ousmane tinha a sensação de não ser amado. Todas as pessoas da casa o consideravam um vagabundo. Quando chegava o fim do mês, todos os seus colegas ajudantes recebiam seu dinheiro, mas com ele era diferente: seu tio é que ficava com o dinheiro, afirmando que ele morava e comia de graça em casa. Além de contar com a ajuda do pai, o cineasta comprava entradas para o cinema com o dinheiro da venda de sacos de cimentos vazios ou fazer pequenos trabalhos nas casas das pessoas.

### **1.3. Entre lugares, culturas e práticas**

Na França, a grande indignação de Sembène, testemunha ocular da colonização, dizia respeito à segregação racial, que recaía principalmente sobre aqueles que lutaram para defender a França. O racismo do colonialismo afetou toda uma geração. Segundo ele, o colonialismo sempre mata duas vezes. Ele julga essencial reabilitar suas vítimas, fazendo alusão aos numerosos massacres que o mundo tenta ocultar: “Podemos perdoar, mas não devemos esquecer (...). Temos um dever de memória, devemos lembrar esses fatos que a história colonial e neocolonial sempre tentou apagar” (GADJIGO, 2013, p. 95). O cineasta, então com seus 17 anos, tinha dificuldade para entender o que estava acontecendo no seu país. Por isso, em *Emitai* (1971), um *tirailleur*, papel representado pelo próprio diretor, se pergunta, frente à

foto de Pétain, que acabara de ser colada no muro: “Como um marechal pode substituir um general?” (GADJIGO, 2013, p. 97). Em uma entrevista, comentou o papel social do artista:

Nos anos 1950 o mais velho dos veteranos trabalhou como estivador em Marselha. Devido a um acidente, deixou de trabalhar por muitos meses, período em que escreveu seu romance autobiográfico. Com efeito, Diaw Falla é estivador no dia e escritor à noite. Ele confia seu manuscrito a Ginette, para que o ajude a publicá-lo. Ela o faz, mas utilizando seu próprio nome. Diaw Falla a mata acidentalmente, e por isso será condenado. (DIAWARA, 1994. Tradução nossa).

É uma obra trágica, que mostra o racismo e a pobreza caminhando juntos. Ela revela a hostilidade dos brancos franceses diante dos negros, que desprezavam suas capacidades intelectuais por conta da cor de sua pele. Isso nos envia de volta ao livro de Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (2013). É bom salientar que o único apoio que Sembène tinha no momento, vem dos irmãos africanos de sofrimento e de esperança.

O autor de *uma consciência africana* (2013), Samba Gadjigo, nos leva a seguir, passo a passo, a caminhada do cineasta: sua infância em Casamance, a adolescência em Dakar, a experiência na vida militar, suas primeiras atividades sindicais, a partida para Marselha, a vida que levou lá, seu engajamento sindical e político, sua iniciação ao marxismo, a descoberta dos autores anticolonialistas (como Aimé Césaire e Frantz Franon), que se tornam a partir de então referências para ele. A obra de Gadjigo nos faz viver ao mesmo tempo os eventos mais marcantes da época que forja Ousmane Sembène, paralelamente aos da África que o viu nascer e crescer. A obra nos faz descobrir um homem cheio de saberes, que aproveita todas as ocasiões para estudar e constrói sua vida e a sua arte. Gadjigo nos revela aqui o caráter excepcional da vida e da obra de Ousmane Sembène, que fez um sucesso notável como escritor e cineasta.

Sembène, na sua singularidade, viveu duas culturas que soube dominar perfeitamente. Primeiramente, a cultura africana, com suas tradições e valores. A ela, acrescenta-se a cultura Ocidental, presente em seu trabalho, nas relações sociais, no ativismo sindical e político e nos estudos, o que lhe rendeu outra visão sobre o mundo, o homem e a sociedade. O que o aproximou da ideologia comunista, que luta contra as injustiças sociais, o racismo, o desprezo do outro e defende o internacionalismo e a solidariedade humana. Na sua convivência com o Ocidente, Sembène descobre um novo modo de expressão, de comunicação, que, diferentemente da oralidade das civilizações africanas, pode alcançar as massas.

Profundamente marcado por essa dupla cultura, ele é considerado como um ator, um criador que se distingue pelo seu realismo e seu engajamento. Seus personagens, tão diversos, e os eventos que ele descreve ou coloca em cena se afastam pouco do provável, mostrando

engajamento pessoal e o sentido dado às suas lutas. Sua abordagem é pedagógica, mesmo que o cineasta não procure se erguer como doador de lições. Sembène, em suas obras, parece estar animado pela vontade de acordar as consciências, de sacudir os sem sentimentos.

Por que o escritor Ousmane Sembène, de uma hora para outra, decide fazer cinema? Após uma viagem pela África, em 1961, em uma turnê como autor literário, ele percebe que os africanos tinham pouco acesso aos livros, por serem caros; o cinema seria uma arte que teria maior alcance social, e, portanto, transmitiria com mais eficácia uma mensagem revolucionária. O cineasta se lembra dele mesmo na época da sua infância, quando procurava salas de cinema em Dakar ou em Ziguinchor. A imagem em movimento, acompanhada por uma fala que tocava o coração, agitava os espectadores para os comentários partilhados após a sessão, o que deixava as salas de cinema animadas nos bairros populares. Depois de ter abandonado os estudos por muito tempo, Sembène decidiu voltar a estudar na idade de 40 anos, quando ganhou uma bolsa de estudos em cinema em Moscou.

Samba Gadjigo compara duas obras realizadas por dois escritores negros que tinham a mesma visão sobre o colonizador: *Os condenados da terra*, do martiniquense Frantz Fanon (2002) e *Les bouts-de-bois-de-Dieu*, de Ousmane Sembène (1960). É bom lembrar que Sembène, antes de se afirmar como escritor e cineasta, trabalhou como estivador no porto de Marselha. Tal percurso só pode ter alguma coisa de prodigioso. O cineasta pode ser considerado como um homem mais esperto e enérgico que seu destino predispuera.

Na obra de Sembène, bem como na de Fanon, o tema principal abordado pelos dois é a denúncia da injustiça, do racismo e da exploração do negro dentro do seu próprio continente pelos brancos. É bom destacar que Sembène, com todo o atraso que teve na sua escolaridade, conseguiu publicar a sua primeira obra em 1956, *Le docker noir*, em que retrata sua experiência em Marselha. Não é fácil conhecer Sembène, pois raramente ele fala dele mesmo: “o que interessa é o trabalho que eu fiz; mas eu mesmo, como indivíduo, desejo ficar anônimo, perdido na multidão”, ele dizia sempre (GADJIGO, 2013, p. 23).

O percurso decisivo de Ousmane Sembène foi entre 1947 e 1956, durante a sua formação como militante e artista. Nessa época, é difícil separar as duas esferas de atividade humana do cineasta. Em cada momento da sua vida, as duas se completaram. Trabalhando como estivador em Marselha, Sembène vê um novo mundo se abrir para ele. Diariamente, tinha contato com os outros imigrantes africanos que ali viviam e sofreu junto com eles a exploração e o racismo. Foi um período muito intenso (e tenso) de aprendizagem e de iniciação, em que conseguiu apreender muitas coisas ao mesmo tempo. Passou a apreciar o pensamento comunista internacional, as atividades políticas dos anticolonialistas, os movimentos de esquerda e as

associações de trabalhadores. É bom destacar que os imigrantes africanos sempre se reagruparam em associações para poder se fortalecer e se ajudar entre eles.

Foi na luta sindical e política que a sua consciência política se afirmou. Uma nova vocação surgiu para ele: a luta pela África inteira. É bom destacar que o senegalês já chegou a Marselha bem decidido a recuperar o tempo perdido na sua infância. O seu baixo nível de escolaridade não o desanimou. Pelo contrário, ficou com mais vontade de buscar conhecimentos. Sembène, todos os dias, depois dos horários de trabalho e de luta sindical, ia às bibliotecas da Confederação Geral do Trabalho (CGT). Lá, encontrava obras de escritores e artistas progressistas do mundo inteiro, como Jean Bruller (conhecido como Vercors, uma das leituras do Sargento Diatta em *Camp de Thiaroye*), Richard Wright, Nazime Hikmet e Jacques Roumain, dentre outros. É bom lembrar que todos os nomes citados são europeus, brancos, das classes dominantes, o que excluía os operários, os agricultores e as mulheres. Foi por isso que, ao defender que “o homem é cultura” (GADJIGO, 2013, p. 27), ele se engajou, a partir de 1951, na criação de grupos de estudos literários nas casas comunitárias onde jovens se encontravam para assistir filmes e peças de teatro.

#### **1.4. Idas, retornos: a imagem em movimento de uma liderança política**

Em 1960, ano da Independência do Sudão Francês e do Senegal, que formaram a efêmera Federação do Mali, Sembène volta para o Senegal, depois de uma longa jornada pelo Mali, Guiné e Costa do Marfim. Foi nessa viagem que nasceu a ideia de fazer cinema. Ele desejava transmitir uma imagem real da África, diferente daquela apresentada pela visão ocidental, diluída, de um paraíso colonial ou pós-colonial.

Até 1963, Sembène fez uma formação cinematográfica na Escola de Altos Estudos Cinematográficos do Instituto Máximo Górkki, em Moscou. Ele aprendeu a manipular a câmera com a orientação de Marc Donskoï<sup>26</sup> e Serguei Guerassimov<sup>27</sup>. De volta ao Senegal, foi defensor das línguas nacionais, criando, em 1971, um jornal em wolof<sup>28</sup>, chamado “Kaddu” (o recado, em português). Ousmane Sembène é um dos raros escritores senegaleses da primeira geração que colocou em prática a formação que recebeu na Rússia, pois, autodidata, não fez estudos superiores, como a maioria dos escritores dos países africanos. Publicou diversos romances, que testemunharam seu engajamento político e sua adesão ao marxismo, como é o

---

26 Diretor de cinema soviético, roteirista e chefe administrativo de estúdio.

27 Diretor de cinema, roteirista e ator soviético.

28 Uma das línguas nacionais faladas no Senegal.

caso de *Le dernier de l'empire* (2000). Seus romances e filmes são geralmente espelhos da sociedade africana, numa perspectiva pan-africanista. Ele situa seus heróis na sociedade senegalesa, mas os problemas em torno deles concernem a outros lugares da África, pois tratam da dignidade do ser humano na sociedade (GADJIGO, 2013).

Em *Ô pays, mon beau peuple* (1957), Sembène escreve sobre seu alter-ego, Oumar Faye, que retorna ao seu país com a esposa francesa, mais precisamente, para Casamance. Os problemas não demoram a aparecer, porque Faye tentará respirar um vento de inovação e de progresso bem oposto aos objetivos da administração colonial no seu país. Seus conterrâneos o considerarão um herói, quando será executado por um dos mercenários contratados pelos seus inimigos pela eliminá-lo. Nesse romance, o escritor nos oferece a imagem de uma África atormentada e revoltada, que quer se construir rejeitando o que lhe foi imposto pela colonização.

No bairro Yoff, em Dakar, ele construiu uma casa na beirada do mar. Ela se chama *Galle Ceddo* (a casa do rebelde, na língua fula e em wolof). Segundo Samba Gadjigo, Sembène decorou a sua sala como um verdadeiro museu de arte africano, com os cartazes de Patrice Lumumba (da República Democrática do Congo), Ernesto Che Guevara (da Argentina), Amílcar Cabral (da Guiné Bissau), Samori Touré (da Guiné Konakry,) Kwame Nkrumah (de Gana) e Malcom X (dos Estados Unidos). É muito curioso ver a foto da sua mãe, Ramatoulaye Ndiaye, em meio às imagens desses homens famosos, que estão em outro lugar no coração da mitologia pessoal<sup>29</sup> de Sembène. Isso é uma forma de dizer a esses heróis: “Eu amo todos vocês, eu sou partidário de todas as suas revoluções, mas não poderia preferir vocês a essa velha” (GADJIGO, 2013, p. 53).

Na casa que construiu, um dos seus filhos ainda hoje recebe visitas de fãs do cineasta. Mas é visível que a construção não está bem cuidada. Acredito que a casa um dia pode se tornar um museu de cinema africano.

---

<sup>29</sup> Aqui Sembène se refere à própria mãe.



Fig. 15 – Galle Ceddo: Casa em que Sembène viveu até os últimos dias da sua vida, em Dakar, à beira do Oceano Atlântico. Autoria: um primo, 2020.

É bom esclarecer que o *tirailleur* Sembène foi o único da turma que não recebeu o certificado de boa conduta, muito importante para quem serviu no exército francês. Sobre Sembène, quando chegou ao Senegal depois da Segunda Guerra mundial, foi constatado, pelos seus colegas da confraria Layène, que ele não frequentava mais o lugar e que havia também deixado de rezar como muçulmano. As pessoas se perguntavam: será que ele pensa que o Deus já morreu e não precisa mais do seu contato? Claro que não, mas Sembène, durante todo esse tempo que se ausentou do país, aprendeu a viver o presente e deixou o futuro nas mãos de Deus.

Segundo ele, reviverá depois da sua morte. Há algo a acrescentar-se sobre o porquê de ter deixado de rezar. Sem dúvida, Sembène ficou indignado com o papel dos dirigentes religiosos do Senegal, inclusive com Seydou Nourou Tall, o fundador da confraria Layène, manipulado pela França para conter a revolta das populações de Dakar depois do massacre de Thiaroye, em 1944. Eles usaram sua autoridade religiosa para acalmar os espíritos e conter a revolta, o que demonstra que sua atitude era mais política que espiritual.

Quando Sembène foi embora de Marselha em 1946, nada nele indicava que um dia seria escritor e cineasta. Ninguém sabe exatamente o que aconteceu em Marselha, mas podemos intuir que tudo começou lá. O escritor mesmo não sabe ou não quer explicar essa evolução inesperada; simplesmente constata: “É agora que eu posso analisar o que aconteceu; antes, eu estava igual todo mundo; vivia os eventos e não me fazia muitas perguntas”. E acrescenta: “As

peças da minha geração viveram no mesmo ambiente do que eu, mas não tivemos o mesmo caminho. É como a terra e as árvores: a terra é uma e as árvores são diferentes, embora se alimentem dessa mesma terra” (GADJIGO, 2013, p. 134-135).

Não podemos falar da trajetória intelectual e política de Sembène sem nos referir a Casamance, onde tudo começou: “Me tornei eu mesmo dessa África ambígua. A África passada me levantou, e a África do futuro me ergue” (GADJIGO, 2013, p. 61). Sembène sabe que a violência e a injustiça mostram a cor do sangue, na pura lógica da violência colonial, várias vezes descrita por Frantz Fanon. Para Sembène, fora do desejo de liberdade não há salvação para os povos africanos.

Sembène antes de partir para a Europa, em 1946, presenciou uma crise na comunidade de Lébou, situada no bairro nobre de Plateau, na cidade de Dakar. Seus integrantes tiveram que deixar suas terras para ir morar na periferia, dividindo-os e espalhando-os pelos quatro cantos da cidade. Por ordem do colonizador, Ousmane Sembène e seus parentes deveriam abandonar Plateau e morar no bairro de Medina. A barraca da sua irmã, Fatou Sembène, teve que ser derrubada e reconstruída em Medina, o bairro dos pobres. Mas Sembène não se desanimou com essa mudança. Ele fez amizade e entrou numa confraria religiosa islâmica, chamada Layène, em Yoff, que organizava eventos de cantos.

Ali parece ter encontrado um abrigo na religião. Tornou-se um seguidor ferroso da confraria, participando regularmente dos eventos e das canções religiosas que tomavam as ruas Tolbiac e Galandou Diouf. Por muito tempo, permaneceu fiel à religião muçulmana. Quando tinha eventos religiosos, ficava até de madrugada. Incorporou-se ao exército francês oficialmente no dia primeiro de fevereiro de 1944, junto com dois amigos dele de Dakar no Sexto Regimento de Artilharia Colonial (RAC). Seu número de registro como soldado foi 689. “A formação dos soldados era extremamente rigorosa e difícil”, afirma um dos seus amigos, Maurice Fall que o visitava nesse período. (GADJIGO, 2013, p. 107).



Fig. 16 – Mesquita da confraria Layène. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/c8kdHVivqEx2qKKe6>. Acesso em: 26 out. 2024.

A proximidade da mesquita com o mar lhe agradou. Verdade seja dita, ele era um sentimental, embora nunca tenha conseguido ter relações duráveis. Depois de divórcios, acaba escolhendo a solidão. A única figura feminina que permaneceu na sua casa até a sua morte foi da Nafi, a sua empregada doméstica, que trabalhava lá há mais de vinte anos. Enredado em si mesmo, o cineasta só teve ao seu redor mulheres personagens da sua imaginação, aquelas que ele inventou de acordo com seu próprio imaginário, aquelas que não podem interferir entre ele e sua criação, simplesmente porque são da sua criação. Ele afirma:

Meu trabalho é dificilmente compatível com a presença de uma mulher ao meu lado (...). Acontece que às vezes me levanto muitas vezes à noite porque saiu uma ideia na minha cabeça: preciso escrevê-la no papel para ter certeza de achá-la tal que ela é mais tarde. De dia, também na rua, quando vejo alguma coisa de interessante, estaciono meu carro em algum lugar e fico observando e admirando a cena. Não, meu trabalho não pode aguentar nenhuma concorrência (GADJIGO, 2013, p. 80. Tradução nossa).

Ousmane Sembène sempre foi anticolonialista. Nunca aceitou o comportamento colonialista imposto ao povo africano como o racismo, o preconceito, a opressão, a discriminação, a humilhação, a injúria e a tortura. O seu anticolonialista se encontra em quase todas as suas obras escritas e cinematográficas denunciando o comportamento dos colonizadores na África. Desde jovem lia frequentemente *Le Jeune Sénégal*, jornal dirigido pelo grande anticolonialista na época Pape Guèye Sarr. Não é surpreendente que Sembène ria na cara dos negros que se orgulhavam da sua cidadania francesa. É bom sublinhar, no entanto, que

o cineasta também beneficiou desse estatuto que ele vai abandonar somente em 1960, quando decidiu ir embora para o Senegal. Assim declara Ousmane: “Nunca seremos nem Europeus, nem Árabes; somos e permaneceremos Africanos” (GADJIGO, 2013, p. 128). Para ele, a única assimilação possível e desejável era por consequência, igualar as condições do trabalhador africano com seu colega francês. E foi essa luta que a classe operária senegalesa escolheu desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Essa tomada de consciência não surpreende, porque os trabalhadores africanos foram os mais prejudicados pelos efeitos da guerra.

Ousmane Sembène, já em Marselha, na França, como trabalhador portuário, explica como eles se organizavam depois da guerra. Em primeiro lugar, quando alguém chegava à França, procuravam pessoas do mesmo país ou da mesma origem, para facilitar a sua integração no meio. A partir da sua experiência como trabalhador portuário, decidiu escrever o seu primeiro romance, *Le Docker Noir* (1956), no qual chama atenção dos poderes públicos, em particular os deputados africanos em Paris, para a condição dos trabalhadores negros na França.

Sembène explica que o trabalho do portuário é tão duro, que eles têm mais de quinhentas toneladas para descarregar nas costas todos os dias. O nome do porto onde trabalhava era *La Joliette*, e ele ficava no cais J3, na portaria 25. Ele afirma que Marselha recebia navios do mundo inteiro, muitos deles da África, da Ásia, aqueles vindos do canal de Suez e da América. O fato de trabalhar como *docker*, quando sofreu muito, levando uma vida difícil, lhe permitiu aderir muito cedo aos movimentos sindicais. Um deles foi o CGT dos *dockers* de Marselha. Antes de exercer essa função, trabalhou como operário, mas sem carteira assinada. Ousmane explica que naquela época trabalhar como portuário era praticamente atestado de ser estrangeiro e pobre. Quando começou nesse ramo, já estava com a idade um pouco avançada. Mas depois de cinco anos de trabalho, ele sofreu um acidente que o deixou inapto. A sua coluna vertebral se fraturou, por excesso de peso, deixando-o muito tempo hospitalizado.

Depois da saída do hospital, ainda ficou por muito tempo com um protetor nas costas para arrumar a coluna vertebral. Sobre sua força, resiliência, determinação, ele comenta que “a vida é um cavalo para a gente subir nele, e não para ele subir em nós” (GADJIGO, 2013, p. 165). Ousmane, da sua infância até a idade adulta, não foi compreendido. As pessoas o viam como antissocial, e mesmo como um artista doido. O que se explica talvez por ele ter visto muitos dos seus amigos operários sucumbirem, física ou espiritualmente. Isso quase lhe aconteceu no período em que trabalhou em Marselha. De acordo com as informações, ele não foi diferente dos outros *dockers* africanos, mas tinha algo a mais, possivelmente sua curiosidade sobre o mundo. O fato de se sindicalizar junto ao CGT lhe permitiu ter laços com a esquerda comunista, o que fez dele um humanista e um artista-militante.

Na vida política, engajado na luta pela independência dos países africanos, Sembène foi um pan-africanista. Ele militou em dois partidos africanos e em um francês. Em Marselha, implantou as seções do Partido Africano da Independência (PAI), fundado por um estudante de medicina do Senegal, Majmuthe Diop em 1957 e no Partido Africano para a Independência da Guiné Bissau e do Cabo Verde (PAIGC), igualmente fundado em 1956 pelo seu líder Amílcar Cabral, de Guiné Bissau. Ousmane Sembène criou uma seção do Movimento de Libertação da Guiné e do Cabo Verde em agosto de 1959, depois do massacre de 50 *dockers* bissau-guineenses em greve no porto de Pidjiguti, em Bissau. Ele pediu ajuda financeira em favor das famílias dessas vítimas. Na França, militou no Partido Comunista Francês (PCF). Pelo seu engajamento militante, teve um papel considerável no despertar político dos africanos na França, inclusive na véspera das independências das colônias francesas.

O cineasta contribuiu igualmente para a melhoria das relações entre os imigrantes africanos e o Partido Comunista Francês. A ele aderiram líderes operários e estudantes da Guiné Francesa e do Mali, além de membros da Federação Regional Afro-malgache e de ultramar (FRAMOM). Todavia, esse percurso político, primordial na vida de Sembène, é frequentemente ocultado pela sua obra de escritor e de cineasta. Na verdade, ele jamais separou essas duas esferas na sua existência, como ele afirma: “Eu sou, para quem quer me ouvir, ao mesmo tempo um artista e um militante. Mas não sou de nenhum partido político, eu milito através da minha arte”. (GADIJGO, 2013, p. 199).

Amílcar Cabral esteve nas locações de *Emitai*, em 1971, junto ao elenco de soldados na cidade natal de Sembène, em Casamance. Gadijgo, nas suas pesquisas sobre o cineasta, entrevistou moradores do vilarejo de Cabrousse, onde Sembène realizou o filme e quem o inspirou. A fonte de inspiração foi a jovem empregada Aline Sitoé Diatta<sup>30</sup>, que era aleijada e teve uma visão que a levou de volta a Casamance. Lá ela organizou os camponeses para que eles deixassem de entregar seu arroz aos colonizadores franceses (GADIJGO, 2013, p. 80-81).

A ida de Sembène para a União Soviética para fazer cinema foi em busca do que ele chamaria de “um autêntico Cinema Africano” (um cinema feito para os africanos), à maneira de um espelho colocado na frente dos espectadores, mas inteiramente distante de qualquer estratégia de doutrinação. Homem de esquerda, Sembène considerava o marxismo como um

---

30 Rainha do vilarejo de Cabrousse, na região de Casamance, no Sul do Senegal.

instrumento de análise aplicado às especificidades e circunstâncias históricas de uma sociedade. Seus filmes não visam apenas à luta contra formas neocoloniais de dominação e exploração; eles também criticavam a injustiça social que se manifestava nos países governados pelas elites africanas. Nesse parágrafo, escolhemos algumas figuras anticolonialistas africanas em quem Sembène se inspirou ou que ele considerava como verdadeiros panafricanistas.

Kwame Nkrumah foi o primeiro presidente de Gana – de 1960 a 1966 – depois de três anos da independência do país. Foi um dos primeiros líderes pan-africanistas e anticolonialistas que dedicou sua vida para a libertação do continente. Ele foi um dos fundadores da OUA (Organização da União Africana), em 1963), hoje chamada de UA (União Africana). A convicção de Nkrumah acerca das transformações que seriam proporcionadas pela independência política dos países africanos pode ser resumida nesta frase: “Procurai primeiramente o reino político e todo o restante vos será dado em suplemento” (Apud MAZRUI, 2010, p. 125). Para ele, pan-africanista, a independência dos países viria uma atrás da outra, cada uma impulsionando as demais: “a independência de cada país africano reforçaria a independência subsequente, segundo uma abordagem por etapas da descolonização política; quando toda África estivesse descolonizada, o “reino político” do continente teria a chance de ser completado por “todo o resto” (MAZRUI, 2010, p. 145).

O queniano Jomo Kenyatta foi primeiro ministro de seu país de 1963 a 1964 e, em seguida, presidente, de 1964 a 1978. Juntamente com outros líderes, ele participou da luta pela libertação de países como Angola, Moçambique, Guiné Bissau e Cabo Verde (TWADDLE, 2010, p. 280). Nos anos 1930, ao lado de Léopold Sédar (do Senegal) e Aimé Césaire (da Martinica), ele contribuiu para as formulações em torno da negritude.

Patrice Lumumba, outro líder panafricanista e anticolonialista, foi primeiro ministro da República Democrática do Congo em 1960 e foi assassinado pelo governo belga, com 36 anos de idade, depois de ser barbaramente torturado. Ele fundou o Movimento Nacional Congolês (MNC), que constituiria no único grande partido com uma base verdadeiramente nacional (M'BOKOLO, 2010, p. 255).

Ahmed Sékou Touré, presidente da República da Guiné de 1958 a 1984, fundou o PDG (Partido Democrático da Guiné) em 1947. Ele ficou conhecido por recusar a proposta feita por De Gaulle de se fazer um referendo acerca da independência total ou parcial da Guiné diante da França. Touré mobilizou os sindicatos e os diferentes grupos étnicos da Guiné e reivindicou a independência total do seu país. À época, suas palavras se tornaram uma referência: « Je préfère vivre pauvre mais dans la liberté que vivre riche mais dans l’esclavage » (Prefiro viver pobre, mas na liberdade, do que de viver rico, mas na escravidão). Ele também manifestou

vivamente sua atitude colonialista, quando afirmou”: “Nós devemos africanizar a nossa educação e livrarmo-nos das falsas ideias herdadas de um sistema educativo concebido para servir aos objetivos coloniais” (HABTE; WAGAW, 2010, p 826).

Amílcar Cabral (1924 – 1973) foi o fundador do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) em 1956). Sembène, em suas entrevistas, costumava citar o PAIGC como o partido verdadeiramente africano (com seus valores socialistas e nacionalistas, e no qual ele gostaria de militar. Pressionado pela crescente e brutal repressão promovida pelo colonizador português, o PAIGC se lançou na luta armada em 1963, retirando-se das cidades para as matas e conduzindo um eficiente programa de mobilização e educação junto às massas camponesas. Mesmo com o assassinato de Amílcar Cabral em janeiro de 1973, o PAIGC conseguiu conquista a independência da Guiné Bissau em abril de 1974 (CANALE; BOAHEN, 2010, p. 221-226).

De maneira geral, podemos afirmar que Sembène tinha grandes e profundas afinidades com o pensamento dos cinco líderes acima mencionados. Com eles, Sembène compartilhava a convicção de que só a luta libera. A figura a seguir mostra o retrato de três deles.



Fig. 17 – Líderes políticos panafricanistas nos quais Sembène se inspirou<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> [https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/z7h38f/the\\_undying\\_dead\\_kwame\\_nkrumah\\_amilcar\\_cabral/?tl=pt-br#lightbox](https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/z7h38f/the_undying_dead_kwame_nkrumah_amilcar_cabral/?tl=pt-br#lightbox)

## CAPÍTULO II - CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

### 2.1. Os termos que escolhemos

De uso corrente e de contornos conceituais às vezes muito amplos ou imprecisos, o termo neocolonialismo designa as novas formas de dominação política e econômica que as antigas nações colonizadoras impuseram, no século XIX e no XX, à suas antigas colônias, nos continentes africano e asiático. Ainda hoje, os países africanos ditos “francófonos” continuam pagando, injustamente, as dívidas que as potências colonizadoras lhes impuseram por ocasião de suas independências. O Senegal, em particular, sofre ainda hoje, por parte da França, uma opressão neocolonial política, econômica e cultural. Em pleno século XXI, a França ainda interfere em todas as decisões políticas do Senegal, inclusive militarmente.

O pensador africano Kwame Nkrumah, presidente de Gana de 1960 a 1966, é creditado por ter usado o termo neocolonialismo em 1963, durante a reunião da Organização da Unidade Africana (OUA), hoje localizada em Addis Abeba, capital da Etiópia, e com um novo nome: UA (União Africana). Lembremos que foi após essa reunião, ocorrida em 1965, que Nkrumah escreveu *Neocolonialismo, a última etapa do Imperialismo*, título no qual ressoam as leituras marxistas e leninistas do autor (Em 1917, Lênin escrevera o panfleto *Imperialismo, estágio superior do capitalismo*).

Durante o seu governo, Nkrumah sempre defendeu a ideia de que a África precisava ser livre como o continente europeu e o americano. E, para isso acontecer, ela precisaria se unir em um só bloco para combater toda e qualquer injustiça cometida pelos colonizadores. Infelizmente, até a sua morte o continente africano ainda estava – e está ainda – sujeito à dominação neocolonial. De acordo com Nkrumah, no neocolonialismo a riqueza das ex-colônias é usada para empobrecer os países em desenvolvimento, ao invés de ajudá-los a crescer social e economicamente. Nkrumah era uma das figuras panafricanistas mais importantes para as lutas anticoloniais às quais se dedicou até a sua morte. Ele sempre disse não ao neocolonialismo, à opressão, ao imperialismo, ao racismo, ao preconceito contra os negros e às independências parciais africanas, defendendo a independência total da África para “devolver a África aos africanos” (expressão muito utilizada pelos anti-colonialistas).

Para falar dessa continuidade – sob novas vestes e sob novos processos – da dominação das nações colonizadoras sobre suas antigas colônias, que alcança os nossos dias, um grupo de pensadores sul-americanos forjaram os conceitos de *colonialidade* e *decolonialidade*. Se a descolonização é o termo que se opõe à colonização (e também ao neocolonialismo,

acrescentamos), *decolonial* é o termo que se opõe à colonialidade. Sigamos as distinções feitas por Nelson Maldonado -Torres:

Colonialismo pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta”; e colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais. A “descoberta” do Novo Mundo e as formas de escravidão que imediatamente resultaram daquele acontecimento são alguns dos eventos-chave que serviram como fundação da colonialidade. (...) Desse modo, se a descolonização se refere a momentos históricos em que sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram a independência, a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 35-36).

Para os efeitos desta tese, poderíamos dizer que o cinema de Sembène, ao enfrentar e desconstruir perversas e duradouras consequências da colonização – que se prolongaram mesmo depois da independência política do Senegal – poderia ser chamado de decolonial. No entanto, escolhemos adotar outra formulação, criada pelo pensador e liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos, também conhecido como Nêgo Bispo.<sup>32</sup> Para ele, enquanto a colonização concerne aos “processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra”, a contra-colonização refere-se à “todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra-colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesse território” (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 47-48). Nesse sentido, podemos dizer que o cinema de Ousmane Sembène poderia ser chamado de contra-colonizador.

Como escreve Nêgo Bispo, a intenção do colonizador é animalizar ou coisificar os povos colonizados para dominá-los. Os colonizadores tentaram destruir os povos africanos e destitui-los dos seus principais valores culturais, religiosos, políticos e sociais, substituindo-os pelos seus próprios valores culturais, como a língua francesa e a religião católica nas colônias. Como destaca o autor, segundo as ideologias dos colonizadores os africanos eram considerados povos sem cultura, religião, civilização e democracia, e por isso precisavam ser civilizados.

Sembène Ousmane afirmou, em uma entrevista com Diawara (1994) que, na realidade, quem não tinha civilização nem religião eram os europeus. Aimé Césaire, por sua vez, diz que

---

<sup>32</sup> Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, nasceu em 10 de dezembro de 1959, no Vale do Rio Berlangas, antigo povoado de Papagaio, hoje município de Francinópolis (PI). Foi lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo do Saco-Curtume (São João do Piauí/PI).

foi o pedantismo cristão que elaborou as “equações desonestas: *cristianismo = civilização, paganismo = selvageria*” (2020, p. 11). Ele é peremptório ao julgar o violento e desastroso contato entre os europeus e os africanos: “eu digo que, da colonização à civilização, a distância é infinita; que, de todas as expedições coloniais acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano (CÉSAIRE, 2020, p. 11).

Os povos africanos já tinham suas organizações sociais, culturais, políticas e religiosas dentro da sociedade antes dos colonizadores invadirem o continente. Segundo Nêgo Bispo, “as populações desenvolvem sua cosmovisão a partir da sua religiosidade e é a partir dessa cosmovisão que constroem as suas várias maneiras de viver, ver e sentir a vida” (BISPO DOS SANTOS, 2015, p.38). Entende-se aqui por contra colonizadoras todas as formas de lutas e resistências dos povos colonizados, como os africanos e os indígenas brasileiros, dentre outros. Durante o tempo de colonização, os europeus impuseram a monocultura do amendoim na maior parte da África, uma agricultura que beneficiava só o colonizador.

A implantação da escola francesa na África retirou muitos jovens da zona rural para a zona urbana. Isso foi uma forma de enfraquecer as lutas e resistências contra-coloniais. Ou seja, os jovens alfabetizados acabaram acreditando naquilo que é ensinado na escola pelos europeus e acabaram abandonando muitas coisas de valores tradicionais importantes que estavam ali antes da chegada dos colonizadores. Nas escolas, os europeus ensinavam que tudo o que compunha a tradição africana era algo primitivo. De acordo com eles, a oralidade e a religião tradicional eram coisas ultrapassadas e do diabo. Essa ideologia religiosa ainda é reproduzida hoje no Cristianismo e no Islamismo, que afirmam que a religião tradicional africana não tem contato nenhum com Deus.

Maldonado-Torres define a decolonização como um vasto e variado conjunto de processos de resistência e luta pela existência conduzidos pelas populações afro-diaspóricas, especialmente a população negra brasileira e africana. De acordo com ele, a decolonialidade é uma longa tradição de resistência das populações negras e indígenas (MALDONADO, 2015, p. 9). Frantz Fanon (2005) chamou, um dia, esses povos de *condenados da terra*.

Segundo Sembène, o papel do colonizador é o de massacrar todos os povos colonizados, em todos os sentidos. Como bem sabemos, o cineasta experimentou na própria pele os efeitos da colonização e os confrontou diretamente em seus livros, filmes e reflexões. Ele afirma que: “o colonialismo sempre mata duas vezes” (GADJIGO, 2013, p.95). Certamente ele se refere aos numerosos massacres coloniais, como aquele do Camp de Thiaroye, abordado no seu filme de título homônimo. Frente às inúmeras violências e violações cometidas pelos colonizadores,

ele afirmou: “Temos um dever de memória, devemos lembrar esses fatos que a história colonial e neocolonial sempre tentou apagar” (GADJIGO, 2013. p. 95).

## 2.2. Um cinema contra-colonizador

Embora o filme de Paulin Soumanou Vieyra, *Afrique sur Seine*, tenha sido feito em 1955, mas rodado em Paris (pois naquele tempo os senegaleses eram proibidos pelos colonizadores franceses de filmarem em seu próprio país), e ele também tenha realizado *Une nation est née em 1961* (a partir de reportagens sobre a comemoração da independência do Senegal neste mesmo ano), é o filme de Ousmane Sembène, *Borom Sarret*, de 1963, que é frequentemente apontado por críticos e historiadores como o primeiro a ser realizado na África Ocidental subsaariana, embora *Lamb*, de Vieyra, também seja de 1963 (DIOP, 2017, p. 43-44). O que nos interessa aqui, porém, não é uma cronologia em termos estritos, mas um contexto inaugural do cinema africano que envolve diferentes cineastas. Em seu livro *Le cinema au Sénégal*, Vieyra denomina esse período inicial, de 1960 a 1966, de “ensaios”, e nele inclui outros realizadores, como Blaise Senghor, Momar Thiam e Ababacar Samb Makharam.

No tempo colonial, como o Senegal era a capital da África Ocidental Francesa (AOF), eram exibidos nas salas de cinema filmes europeus, americanos, e até mesmo egípcios, que mostravam somente suas histórias. De acordo com Diop, os africanos tinham vontade de ver suas histórias mostradas na tela do cinema, já que na época a televisão ainda não existia no continente. Isso com certeza teria contribuído muito para que Sembène Ousmane se animasse a fazer cinema. Na sua infância, ele passava horas na porta dos cinemas em Dakar, quando não tinha dinheiro para comprar ingresso.

Mag Maguette Diop nos conta que os cineastas profissionais do Senegal fundaram a associação “Cineastas Senegaleses Associados” (CINESEAS), em 1970, em Dakar, sete anos depois que Sembène Ousmane produzira seu primeiro filme. Desde 1965 a ideia de criar esta associação já vinha sendo gestada por quatro cineastas senegaleses: Paulin Soumanou Vieyra, Ababacar Samb Makharam, Georges Caristan e Baidy Soow. Junto ao pioneiro do cinema senegalês, eles discutiam as formas de criá-la. Diop menciona que naquela época, em todo o continente inteiro, só havia dois países onde os cineastas se organizavam coletivamente, na Tunísia e no Senegal. Diop afirma que a associação foi criada no dia 7 de junho de 1970, na sala de reunião do Centro Cultural Africano de Dakar (DIOP, 2017, p. 57).

A associação era composta de seguinte forma: como presidente, o veterano Ousmane Sembène; como primeiro vice-presidente, Yves Diagne; segundo vice-presidente, Ababacar Samb; secretário geral, Thierno Sow; vice-secretário geral, Papa Tafsir Thiam; secretário de organização, imprensa e propaganda, Djibril Diop; tesoureiro geral, Georges Caristan; vice-tesoureiro, Johnson Traoré; presidente de finanças, Abdoulaye Fary Faye (DIOP, 2017, p. 55-56). Pela competência da associação e de seus membros, o governo forneceu equipamento técnicos sofisticados para a produção de filmes dos cineastas senegaleses e também do continente como um todo. Foi assim que a capital senegalesa, Dakar, veio a oferecer oportunidades para diferentes realizadores, senegaleses e estrangeiros. Essa parceria financeira da associação com o governo foi um elemento fundamental para o avanço da divulgação do cinema senegalês fora do país.

Diop relata que no dia 22 de dezembro de 1972, outra sociedade nacional de cinema funcional (SNC) foi criada, mas ela só começou a funcionar realmente em 1973. Sua meta era financiar os filmes integralmente ou em co-produção. A decisão de financiar coproduções foi importante para permitir uma melhor administração dos recursos e promover, de forma ainda mais eficaz, o cinema senegalês no mundo. Ainda de acordo com Diop, a SNC, que foi uma boa iniciativa, durou apenas três anos e fechou as portas por falta de patrocinadores e pela má administração dos recursos financeiros. Mesmo assim, o governo do Senegal não deixou a indústria cinematográfica senegalesa na mão.

Em 25 de novembro de 1976, criou um fundo de apoio à indústria por decisão do Conselho Interministerial Governamental. Esse apoio foi feito em forma de empréstimo bancário pela Fundação Nacional de Desenvolvimento Social (BNDS) em 1979 para poder financiar pelo menos oito projetos de filmes, entre eles: *L'Oeil*, de Thierno Faty Sow; *En résidence surveillée*, de Paulin Soumanou Vieyra; *Un homme une femme – Sey Seyeti*, de Ben Diogaye Beye; *Leuk, le lièvre*, d'Alassane Diop; *Sandaga*, de Momar Thiam; *L'enfant de Ngach*, de Ousmane William Mbaye; *Jom*, de Ababacar Samb; e *Sargal*, de Amadou Fall. Diop menciona que esse projeto de apoio do governo à indústria cinematográfica senegalesa gerou grande prejuízo financeiro, tanto para o governo como para os investidores. Os cineastas não terminaram as suas produções e os financiadores não obtiveram retorno.

Pelos projetos de produção dos filmes citados acima, podemos constatar que os homens dominavam as produções cinematográficas, o que é um indício de um domínio que se dava política, econômica e culturalmente. As mulheres eram completamente afastadas das atividades criativas. Esse sistema é fundamentalmente um reforço do domínio ideológico e econômico das potências imperialistas. A prova é que, em oito projetos de filmes mencionados aqui, não foram mencionadas mulheres.

Diop resumiu essa reivindicação de uma autonomia do cinema africano nos seguintes termos:

Os governos africanos terão de assegurar a total descolonização dos meios de comunicação social e aumentar a produção de filmes cinematográficos que reflitam as realidades políticas, econômicas e sociais do povo, a fim de permitir que as massas tenham maior acesso e participação nas riquezas culturais. Devem estabelecer uma cooperação para quebrar o monopólio detido neste domínio por países não africanos” (DIOP, 2017, p.63. Tradução nossa).

O autor ressalta que o cinema tem um papel importante a exercer porque ele é considerado um meio de educação, de informação, de tomada de consciência e um estimulador da criatividade. Para ele, o cineasta africano deve garantir uma aliança com os cineastas progressistas do mundo inteiro que levam a mesma luta anticolonialista (DIOP, 2017, p. 65). Diop não buscava comparar ou igualar o cinema senegalês ao das sociedades capitalistas desenvolvidas, mas permitir às massas africanas de se responsabilizarem pelo seu desenvolvimento nos planos econômico, cultural, social e político, além de garantir a liberdade de criação e expressão.

De maneira sucinta, gostaríamos de apresentar brevemente três realizadores que merecem figurar ao lado de Sembène como pioneiros do cinema senegalês: Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), Djibril Diop Mambéty (1945-1998) e Safi Faye (1943-2023).

Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), descendente de uma família brasileira, nasceu na cidade de Porto Novo, no Benim, mas aos 35 anos de idade, em 1960, migrou para Dakar. Isso fez com que ele próprio e muitas pessoas o considerassem como senegalês. Vieyra começou a estudar cinema em 1952 e, ainda jovem, foi para a Europa, onde estudou no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris (IDHEC) e foi o primeiro estudante da África negra a receber um diploma de cinema. Ele é considerado um cineasta da diáspora africana que se inspirou muito no movimento da negritude. Foi um dos mais importantes nomes da primeira geração do cinema negro africano. Sua primeira experiência como produtor cinematográfico foi o seu trabalho de conclusão do curso no IDHEC, quando fez um filme chamado *C’était il y a quatre ans* (1954). O curta-metragem é considerado o primeiro trabalho cinematográfico da diáspora africana realizado por um africano em território francês.

Não poderíamos falar da produção cinematográfica de Paulin Soumanou Vieyra sem falar de *Afrique sur Seine* (1955), co-dirigido por Mamdou Sar, realizado numa época em que os senegaleses eram proibidos de fazer filmes em seu próprio país. Neste filme os protagonistas são jovens intelectuais africanos que estudam na França e enfrentam os problemas da imigração e da

discriminação racial. Vieyra também realizou outros filmes que abordam as relações conflituosas entre tradição e modernidade, como *Sindiely* (1965) e *Mól* (1966). *Sindiely* conta a história de um pai ganancioso que deseja casar sua filha com um bem-sucedido comerciante de tecidos, apesar do amor dela por outro jovem. A hostilidade da família faz com que o pai ceda aos desejos da filha, permitindo que o jovem casal se case. Em *Mól* a história gira em torno de um jovem pescador que sonha em motorizar seu barco para melhorar suas condições de trabalho. Esse sonho se torna realidade graças à sua coragem e persistência.

No entanto, essa conquista cria um conflito entre os valores tradicionais e a noção moderna de progresso. O filme é também uma narrativa que explora as tensões entre antigo e novo, e como as aspirações individuais podem entrar em choque com as normas culturais estabelecidas. Em Dakar, à frente de um programa intitulado *Actualités Sénégalaises*, ele produziu filmes como *Une nation est née* (1961) e *Lamb* (1963). Ele também foi um dos fundadores do *Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou* (FESPACO), em 1969. Todas as reivindicações de Vieyra confluem para a defesa de que África tivesse em mãos a responsabilidade pelo seu cinema, baseado na formação de uma consciência tipicamente africana.

Em 1956 foi realizado o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros na Sorbonne em Paris e Vieyra estava presente. Em 1959, por ocasião desse mesmo evento, dessa vez realizado na cidade de Roma, ele foi contratado pela editora *Présence Africaine* para filmar o Segundo Congresso. Além desses dois grandes eventos, Paulin Soumanou Vieyra também filmou o *Festival Mundial de Artes Negras de Dakar* (1966), mas este registro desapareceu. Paulin Soumanou Vieyra sempre defendeu o cinema feito por africanos e para africanos. Esse pensamento também se encontra nos filmes produzidos por Ousmane Sembène. Vieyra, nas suas produções dos anos 1960 em diante, recorreu às línguas nacionais e abordou vários aspectos da identidade cultural africana, como é o caso de filmes como *Sindiely* (1965) e *Mól* (1966)

Vieyra foi um dos primeiros a escrever livros sobre a história do cinema africano, publicado pela *Présence Africaine*<sup>33</sup>. Ele foi também produtor de alguns filmes do seu conterrâneo, companheiro de luta e amigo Sembène Ousmane. Nas *Actualités Sénégalaises*, ele filmou algumas viagens realizadas por Léopold Sédar Senghor. Por fim, é de Vieyra uma das mais belas definições dos cinemas negros africanos, ao caracterizá-los como filhos mais velhos da literatura anticolonialista, e funcionarem como uma “escola noturna” na qual são faladas as

---

<sup>33</sup> Revista fundada pelo intelectual senegalês Alioune Diop ainda na época colonial, em 1947. Mais tarde, se tornou uma editora responsável para venda de livros escritos pelos autores africanos ou que abordavam temas sobre a África.

línguas nativas, e que teve uma vida heroica, diante das difíceis condições de produção, como a ausência de laboratórios (VIEYRA, 1972, p. 45).

Um dos jovens mestres dessa “escola noturna”, Djibril Diop Mambéty, fez seu primeiro filme em 1969 (o curta *Contras City*). Em sua obra, ele mostra que o modernismo europeu e a tradição africana não se encaixam ou não combinam, já que apresentam diferentes realidades e formas de ver o mundo e de viver. Em *Touki Bouki – A viagem da hiena* (1973), por exemplo, ele se vale do Wolof, uma das línguas nacionais faladas no Senegal. O cineasta usou no título do filme o nome de um animal selvagem, a hiena, como metáfora do colonizador na África, que na tradição oral africana é um animal que gosta de enganar o outro por interesse pessoal ou para se beneficiar de algo, e é também aquele que pode ser enganado pelos outros animais. Mambéty, como a maioria dos cineastas africanos, tem o mesmo objetivo de seus conterrâneos: fazer um cinema para o povo africano e não para o primeiro mundo, como Sembène sempre disse nas suas entrevistas.

No contexto da emancipação política, essa geração se preocupou muito em fazer filmes nos quais o povo africano pudesse adquirir um novo olhar sobre o colonialismo no continente. Apesar das dificuldades que encontrou na vida profissional como cineasta, ele se engajou politicamente, carregando a missão de denunciar os abusos que o colonizador cometeu contra o povo africano durante os três séculos que permaneceu no continente, até hoje em dia. Os filmes de Mambéty são uma resposta estética e política frente ao colonialismo imperialista.

Em *Touki Bouki*, com os meios da ficção, ele fala de algo que acontece até hoje com os jovens africanos, que pegam barcos precaríssimos para atravessar o mar Mediterrâneo em direção à Europa, em busca de condições melhores de vida. Alguns deles morrem no mar, outros chegam ao destino final. O sonho do jovem Mory, em *Touki Bouki*, é quase igual ao de todos os jovens africanos, sobretudo os analfabetos: procurar dinheiro ou pedir dinheiro emprestado a alguém para ir morar na Europa. Uma vez lá, acabam não encontrando o sucesso que buscavam. Mambéty, sem se prender a uma posição essencialista, mostra as contradições e ambiguidades no encontro (e nos desencontros) entre os valores africanos e os europeus, como é o caso de Moury, o jovem que fora pastor na infância, protagonista de *Touki Bouki*, com sua motocicleta enfeitada com uma cabeça de vaca.

Safi Faye, com sua figura audaciosa, é uma expoente das vozes femininas no cinema africano, em contraste com a gritante predominância dos homens. Ela se dedicou a filmar sobretudo a realidade do seu povo, os camponeses da etnia Serere, que são primos dos Joola. Professora, sua carreira no cinema começou a partir do encontro com Jean Rouch no Festival de Artes Negras, vindo a se tornar atriz de *Petit à petit* (1970). Faye estudou cinema na escola Louis

Lumière, cursou etnologia na École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales e se formou pela Universidade de Paris IV, tendo dedicado seus estudos ao povo Serere.

Seus filmes, como *Kaddu Beykat (Carta camponesa, 1975)* e *Fad'Jal (1979)* abordam a vida dos camponeses, tema pouco contemplado pelos cineastas africanos. Ela sempre tenta mostrar traços da realidade deixada pelos colonizadores na África, a permanência dos laços familiares da tradição africana e as desigualdades sociais que recaem sobretudo sobre as mulheres. Enquanto os homens partem para a cidade em busca de emprego, elas criam seus filhos sozinhas, enfrentando a fome, a desnutrição e a pobreza nas zonas rurais.

Embora os três cineastas acima mencionados tenham tido, ao longo do tempo, reconhecimento internacional nos festivais, aos olhos de Sembène ainda havia mais coisas a serem conquistadas pelo cinema africano. Um dia lhe perguntaram se ele estava feliz de ser convidado ao Festival de Cannes, e ele respondeu da seguinte maneira:

É bom estar em Cannes, mas eu gostaria que a África criasse algo próprio, e não que imitasse os outros. Não devemos aceitar ser os convidados para sempre. Cabe a nós produzir nossos próprios valores, e levá-los conosco para que todo mundo veja. Não estamos sozinhos no mundo, mas somos o nosso próprio sol. Não me defino em relação à Europa. Na escuridão mais escura, se o outro não me vê, eu me vejo. E certamente eu brilho para mim mesmo, e não para os outros!” (DIAWARA, 1994<sup>34</sup>. Tradução nossa).

Nessa mesma entrevista, Sembène afirma, categoricamente: “Querem que a gente se refira sempre à Europa como modelo de produção. Olhem, a Europa não me interessa. Ela é muito pequena comparada à África. (...). Não estou fazendo cinema para a Europa avaliar se está bom ou não. Eu faço cinema para os africanos” (DIAWARA, 1994)<sup>35</sup>. Podemos dizer que Sembène assumiu plenamente o panafricanismo no cinema, como destaca o seu principal biógrafo:

é preciso insistir na ideia de que é impossível compreender plenamente a nação e o nacionalismo na África de hoje sem se referir aos conjuntos culturais e linguísticos que preexistiram à colonização. Seria, portanto, totalmente errado dizer que a África moderna só tomou consciência da nação e do nacionalismo através do contato com a Europa (GADJIGO 2013, p. 12. Tradução nossa).

---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/entrevista-com-manthia-diawara>. Acesso em: 10 mai. 2024.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/entrevista-com-manthia-diawara> . Acesso em: jun. 2024

No desenvolvimento desta tese, tentaremos mostrar, ao analisarmos dois filmes de Sembène (*Emitai* e *Camp de Thiaroye*) de que maneira ele, ao lado de vários outros cineastas, “nos deu o amor pela imagem africana” (DIOP, 2017, p. 184). Para isso, falemos um pouco mais do percurso cinematográfico do cineasta.

### 2.3. O percurso cinematográfico de Sembène

Em 1963, Sembène lança, de forma totalmente independente, o curta-metragem *Borom Sarret* (1963). O título, em wolof, significa *O Carroceiro*. Com duração de 20 minutos, o trabalho foi realizado quase sem condições financeiras, com um Sembène ainda desprovido dos conhecimentos técnicos do cinema. No mesmo ano, lança também um documentário em curta-metragem chamado *L'empire Songhaï (ou O Império Songai, em português)*<sup>36</sup> Este é o caso de um filme relativamente desconhecido, considerado desimportante até pelo seu próprio realizador, sendo raramente mencionado nos estudos sobre o cineasta.



Fig. 18 – Abdoulaye Ly em sua carroça, levando uma passageira grávida para Dakar (*Borom Sarret*, 1963).

---

36 A África Negra tinha três impérios antes da colonização: Mali, Gana e Songhai.

Mas, logo em seguida, veio à cabeça de Ousmane Sembène a ideia de produzir uma coisa vivenciada na sua infância e que marcou muito o cineasta como um dos primeiros meios de transporte africano (GADJIGO, 2013). Em *Borom Sarret* acompanhamos um dia na vida de Abdoulaye Ly, um muçulmano que começa o filme cumprindo suas cinco orações diárias, antes de sair para trabalhar. Como é da tradição africana o homem sustentar a família e a mulher de cuidar das crianças e da casa, ele se vê frustrado por não conseguir fazer sua parte. Neste dia, nas ruas de Dakar, o seu meio de transporte será tomado pela polícia, impedindo-o de trabalhar. No caminho de volta para casa, ele só estava preocupado com o que iria falar para sua esposa, que estava esperando a sua chegada com o sustento da família. O que veio na cabeça dele naquele momento foi: “e agora só me resta morrer, estou sem a minha carroça, sem dinheiro”.

O objetivo de realizar tal produção cinematográfica pode parecer hoje muito simples, mas naquela época, no contexto da África subsaariana, o resultado alcançado pelo cineasta é singular. É bom lembrarmos que Sembène, quando começou a realizar filmes, já havia iniciado uma carreira como escritor. Isso facilitou sua experiência com o cinema, através da forma inteligente com que escreve o roteiro, escolhe seus atores ou personagens, realiza a produção cinematográfica e usa a narrativa histórica para nos fazer entender e conhecer os pensamentos do protagonista, seus medos, seu inconformismo, seu desespero, sua audácia, seu desempenho. O que é comum aos bons narradores.

Os dilemas que o protagonista de *Borom Sarret* atravessa ao longo do dia acabam nos dando nuances das diversas questões sociais, econômicas, morais e também de dignidade que marcavam o Senegal após a independência. A modernização não chegava à periferia de Dakar; havia a dificuldade de se conseguir algum dinheiro, situação vivida por diversos personagens de Sembène. No curta-metragem em questão, a falta de comida ou de alimento torna o filme mais intenso, fechando a obra de maneira incômoda e crítica, com atenção para o infortúnio de um trabalhador. Sembène, através da lente da câmera, mira ou apresenta o seu povo de maneira simples, mas digna, chamando atenção para problemas predominantes no continente africano, como a fome, a moradia precária, a ausência de saneamento, as doenças, a mortalidade infantil, as diferenças de classes sociais, a injustiça, o machismo, a poligamia, o abuso de poder e a corrupção.

Sembène foi um prolífico escritor e cineasta militante. Frequentador assíduo de bibliotecas, leu com avidez os escritos de Karl Marx, Pablo Neruda, Jack London, Birago Diop, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Richard Wright e Ernest Hemingway. Tendo “descoberto a literatura como um cego que descobriu a luz”, logo descobriu que os africanos estavam ausentes dos textos que lia. Mesmo em livros e poemas sobre a negritude, faltava

diversidade e o olhar para os oprimidos (GADJIGO, 2013. p. 215-217). É importante destacar que Sembène Ousmane, na sua vida sempre lutou para defender a classe trabalhadora, os miseráveis da terra, os oprimidos e não em suma os africanos. A escolha do artista foi por preencher esse vazio.

Em 1956, Sembène, o estivador africano autodidata, publicou sua primeira obra literária, “Liberté”, poema que deu voz aos sem voz. Como artista, atua como porta-voz dos outros africanos que não conseguem falar as suas opiniões aos colonizadores. Os objetivos de Sembène eram transparentes e bem definidos: participar na libertação da África e na construção de uma nação africana, por meio da arte. Antes de voltar para a África em 1960, no turbilhão da era da independência, Sembène publicou três romances de sucesso.

Durante sua turnê de 1961 pelo continente, em fervor revolucionário, ele reconheceu que os povos do continente não poderiam ser abordados de forma eficaz por meio da literatura escrita em qualquer idioma. O cinema, no entanto, poderia ajudar a levar as histórias essenciais da África para as pessoas africanas. O cinema foi introduzido na África Ocidental francesa em 1900, mas devido à legislação implementada pelas autoridades francesas, tais práticas excluíam os povos africanos. Ainda assim, um pequeno número de trabalhos foi feito por pioneiros como Mamadi Touré,<sup>37</sup> da Guiné (*Mouramani*, 1953), e Paulin Vieyra (*Afrique sur Seine*, 1957).

Como dito anteriormente, Sembène viajou a Moscou para aprender a fazer cinema em 1962. Seu curta de 1963, *Borom Sarret*, embora não seja o primeiro filme a surgir na região, é lembrado como uma obra fundante do cinema africano, ganhando um prêmio no Tours Film Festival, na França. Em 1966, *La noire de...* ganhou o prestigioso prêmio Jean Vigo e o prêmio para melhor longa-metragem no Iº Festival de Artes Negras<sup>38</sup> em Dakar (1966). Foi o primeiro filme da África subsaariana amplamente exibido dentro e fora da África.

Em meados dos anos 60, Sembène criou sua própria produtora, a *Filmi Domirew*<sup>39</sup>, trabalhando independentemente do sistema europeu, que até hoje continua a ditar as práticas cinematográficas na África. Feito com seus recursos limitados, as obras de Sembène ganharam prêmios em festivais em toda a África, Europa, Ásia e Américas. Foi a partir de sua obra que os africanos perceberam seu potencial como produtores de mídia, mais do que meros consumidores. Ao longo dos quarenta anos seguintes, Sembène permaneceu profundamente ciente de seus papéis entrelaçados como artista e revolucionário, trabalhando incansavelmente

---

<sup>37</sup> Foi cineasta guineense e realizou o primeiro filme do cinema de Guiné em 1953.

<sup>38</sup> 38 Festival itinerante de múltiplas artes negras foi realizado pela primeira vez em 1966 em Dakar senegal e ocorreu novamente no Senegal em 2010, tendo o Brasil como convidado de honra.

<sup>39</sup> É também considerada a casa de produção do cineasta Sembène e fica na rua Abdoukarim Bougui, nº 36 em Dakar.

para que sua criação possuísse um senso apurado de responsabilidade social. Na época de sua morte, em 2007, Sembène havia produzido e dirigido nove longas e escrito dez livros.

Por ocasião do quinquagésimo aniversário do Festival Pan-africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou (FESPACO), em Burkina Faso, é bom destacar o papel que Sembène e outros pioneiros tiveram na definição cultural e política das condições necessárias ao desenvolvimento de uma verdadeira indústria cinematográfica africana. O cenário para o aumento da produção de filmes africanos estava, em parte, centrado no Senegal, em 1966, durante o primeiro Festival de Artes Negras. O cinema estava incluído no programa, com a participação de *La Noir de...*, de Sembène, e *Et la Neige N'était Plus...*, de Ababacar Samb-Makharam. O primeiro festival de cinema dedicado aos filmes africanos, *Les Journées Cinématographiques*, de Cartago, foi realizado em 1966, na Tunísia.

Em 1969, a África Subsaariana teve um importante festival de cinema, chamado *Semaine du Cinéma de Ouagadougou*. Por iniciativa do centro cultural franco-burquinabense em Ouagadougou, foi organizado um encontro de cineastas de quatro países africanos, incluindo-se aí Sembène, Oumarou Ganda<sup>40</sup> e Moustapha Alassane<sup>41</sup> (Níger), Timité Bassori<sup>42</sup> (Costa do Marfim) e Jean Rouch<sup>43</sup> (França). A colaboração cultural entre Burkina Faso e os franceses e os serviços culturais durou apenas um ano. Após essa primeira colaboração, evidenciou-se um conflito com as duas empresas de distribuição patrocinadas pela França, COMACICO<sup>44</sup> e SECMA<sup>45</sup>, que dirigiam filmes e teatros em Burkina Faso, mas foram acusadas de fraude devido aos preços praticados. Depois que as empresas francesas fecharam seus cinemas, o presidente de Burkina Faso, Sangoulé Lamizana, considerando as ações francesas como uma tentativa de anular a nascente indústria cinematográfica da região e sua soberania nacional, emitiu um decreto presidencial que nacionalizou os canais de distribuição em Burkina Faso.

Logo depois, com o apoio de Lamizana, realizou-se uma semana de exibição de filmes, apresentando apenas cineastas africanos, sob coordenação de ninguém menos que Ousmane Sembène. Nove países africanos participaram, com quarenta produções, entre curtas e longas-metragens, cujos direitos de exibição foram cedidos gratuitamente para Burkina Faso, em apoio

---

40 Diretor e ator nigeriano que contribuiu para dar visibilidade ao cinema africano no cenário internacional nas décadas de 1960 e 1970.

41 Ator e realizador, roteirista e animador nigeriano.

42 Cineasta, ator e escritor da Costa do Marfim. O seu único longa-metragem, *A mulher com a faca*, é considerado um clássico do cinema africano.

43 Realizador e etnólogo francês, um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explorou o documentário e a docuficção, criando um subgênero: a etnoficção.

44 Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial.

45 Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana.

à sua soberania cultural. O evento entraria para o calendário do país. Durante a sua terceira, em 1972, foi rebatizado de Festival Pan-africano de Cinema e de Televisão de Ouagadougou.

Nessa época, este festival atraiu mais de quarenta cineastas africanos e quinze jornalistas de dez países. Como Tahar Cheriaa observou, em 1985 e 1987, “o FESPACO tornou-se o mais importante evento político e cultural, não apenas em Burkina, mas em toda África Subsaariana e a diáspora negra em todo o ‘mundo’”. Ao longo dos anos, a influência de Sembène no FESPACO fez dele uma espécie de herói popular em Ouagadougou: os cardápios dos restaurantes foram nomeados em sua homenagem; um táxi verde era chamado de “*Black Docker*”, em referência ao seu primeiro romance. Em 1995, por ocasião do centenário do cinema, Sembène escreveu “*Vigil for a Centennial*”, um poema em homenagem a Tahar Cheriaa e a todos aqueles “guerreiros” dos primeiros dias do FESPACO.

O lugar único reservado para Sembène no FESPACO incluía um “ritual” presidido por ele, uma libação na “*Place des Cinéastes*”, na abertura do festival, para homenagear todos aqueles “*Lumières Guerreiros*” que morreram no ano anterior. Para a multidão reunida em 11 de junho de 2007, no necrotério do Hospital Principal, em Dakar, Baba Hama, jornalista e escritor de Burkina Faso declarou sobre Sembène: “Você se foi, mas estará sempre conosco. Você como muito contribuiu para o crescimento do FESPACO; você fez parte de todas as batalhas; descanse em paz<sup>46</sup>”.

Sembène fez mais do que atuar como curador e programador do festival. Ele defendeu exibições de filmes populares ao ar livre, seguidas por discussões com os espectadores. A sua proximidade com as questões populares no âmbito do cinema o aproximava da ideia de um artista popular, do povo e para o povo, aquele que emprega os dons e talentos nas lutas por justiça social. Como alguém pode se tornar um artista popular? Como se pode conhecer o povo e se envolver em sua luta pela libertação? Como pode alguém, como um artista, escritor, pintor, escultor, músico, ator, cineasta e contribuir para o desenvolvimento e o resultado vitorioso da luta?

O cineasta afirma:

Não tenho um texto para ler em voz alta sobre o tema em discussão. Veja, eu não sou um professor universitário e admito francamente que não tenho um conhecimento profundo de tudo. A minha é uma luta de classes, é um fato da vida para mim, não adianta negar isto. Mesmo quando eu estiver morto, quero que todos entendam esse fato direito. (...) não existe tal coisa como arte sem

---

46 Fernando Solanas (1936-2020) é um cineasta, roteirista e roteirista argentino e político que escreveu o manifesto seminal “Rumo a um Terceiro Cinema” e cujos filmes incluem *La dignidad de los nadies*, 2005), *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) e *A hora das fornalhas* (*La hora de los Hornos*, 1968).

povo. Portanto, não posso reivindicar ser um internacionalista se, em primeiro lugar, é impossível dizer que pertenço a este ou aquele povo, se eu não consigo sentir intensamente e simpatizar com sua forma mais dramática e alegre dos momentos. Pois não são os Chineses, Russos, Franceses, Americanos, etc., que vão mudar a África, mas nós, e apenas nós, africanos que podemos fazê-lo. A arte pode nos trazer alegria, aprimorar nossos sentidos, acalmar nosso temperamento e, às vezes, acendam ideias poderosas. O fato é que a arte só pode vir das pessoas. Portanto, não há barreiras para os artistas, nenhuma parede divisória hermética entre o artista senegalês e seu homólogo do Burkina Faso (GADJIGO, 2013 p. 20. Tradução nossa).

O cinema africano passou a existir durante o período colonial. Por vezes, somos tentados a esquecer que os colonizadores, como parte do conjunto de habilidades que seus executivos nativos deveriam obter com o treinamento, tinham treinado alguns cineastas para que exaltassem a ocupação colonial e suas conquistas, para perpetuar a dita ocupação colonial e nos levar a um ponto em que a aceitaríamos apenas como um fato “natural”, como o ar que respiramos. Até 1960, existiam as atualidades (“cinejornais”) de governadores regionais e comissários distritais, e havia escolas e centros culturais onde ocorriam as exibições dessas atualidades em colaboração com os novos governantes africanos da época. Entre eles: Léopold Sédar Senghor do Senegal, Houphouët Boigny, da Costa do Marfim, Modibo Keita do Mali, Sylvanus Olympio do Togo, Oumar Bongo do Gabão, Ahmadou Babatoura Ahidjo de Camarões, etc. Foram os grandes cúmplices dos colonizadores a desfavor dos africanos por muito anos.

Quando se presta atenção às questões literárias na África, percebe-se que houve um período em que a literatura africana consistia apenas em sessões noturnas de contação de histórias em torno do fogo comunitário, contos populares e, como sempre, pedaços escolhidos de nossa assim chamada sabedoria africana. Indiscutivelmente, não se trata de uma regressão a algum estado primitivo, mas sim uma forma de resistência contra o ataque permanente à sociedade africana durante a era colonial.

Estes esforços literários e as tendências cinematográficas desempenharam papel importante no surgimento da *Présence Africaine*<sup>47</sup>, a Sociedade de Autores Africanos e a Sociedade Africana de Cultura. Esse movimento nasceu antes das independências políticas na década de 1960. O que faltava, na maioria deles, era um envolvimento ativo na luta paralela das massas (GADJIGO, 2013 p. 24).

Para voltar ao cinema, digamos que, até 1971, foram muitas formas de cinema que sintetizam o movimento cultural, por um lado, e o movimento político, por outro. Em 1960, na

---

47 Editora parisiense responsável para vender livros dos autores africanos.

eclosão das independências, Sembène não sabia fazer filmes, ainda. Aconteceu que, através das suas viagens frequentes pela África e suas caminhadas a pé de Dakar a Kinshasa, no Congo Belga, ele se envolveu em Movimento político de Patrice Lumumba. Por meses, lutou na linha de frente da cultura, enquanto tentou permanecer um artista. Era uma contradição, porque para os congolese, a verdadeira independência era a prioridade. Para Sembène, o principal foi documentar este período por escrito. Então, durante o dia, ele ficava tomado por suas tarefas, e à noite ele debatia com os colegas. Foi nessa época, após a morte de Lumumba, que resolveu aprender a fazer filmes.

Quando Sembène exibiu o seu primeiro filme, *Borom Sarret (O carroceiro, 1963)*, ele entrou em conflito com Modibo Keita<sup>48</sup>, mas não se deu por vencido, embora o filme tenha sido, por muito tempo, proibido. Talvez o governo tivesse direito de agir assim, pensava Ousmane, que, da mesma maneira, tinha o direito de fazer o filme. Ele fez o filme porque viu que, na época, seus camaradas do PAI<sup>49</sup> – ramo do Partido Comunista no Senegal – foram jogados nas prisões, e ainda estavam lutando por uma causa invisível, uma causa que ainda tinha seu apoio de todo coração. Fazer filmes era sua tarefa, o que ninguém mais poderia realizar.

Segundo ele, os filmes poderiam durar mais tempo em sua vida pública, sem qualquer necessidade de vendê-los como mercadorias destinadas apenas à gratificação instantânea. Assim, nos distanciamos de certo cinema que afoga a verdade no ácido das falsidades grosseiras, um cinema que não nos enriquece nem um pouco e, em vez disso, nos afasta de nós mesmos, plantando as sementes da alienação profundamente em nós. Por isso, se seguirmos a evolução do cinema como meio e como técnica de representação, chega-se à amarga constatação de que na África o cinema comercial sempre invadiu, ocupou, monopolizou nossas telas, com a conivência e a cumplicidade dos governantes. Sembène se preocupava com o fato de que os cineastas que vieram depois dele estavam fazendo um cinema muito voltado para o Ocidente. Como sabemos, ele sempre desejou e realizou um cinema para africanos. Para ele, os cineastas africanos não deveriam se preocupar em fazer fortuna com seus filmes, e sim em mostrar a realidade africana ao mundo inteiro, inclusive aos países colonizadores.

O cinema, a nossa arte, diz ele, é também uma indústria. Não se pode fazer um filme sem financiamento. Em Burkina Faso, um filme custaria cerca de 34 milhões de francos CFA<sup>50</sup>.

---

48 Político e primeiro presidente do Mali, logo após a independência.

49 Partido Africano para a Independência, fundado por Majmuthé Diop, do Senegal.

50 Franco utilizado nas colônias Francesas. Moeda criada em 16 de dezembro de 1945, pela França, e que permanece até hoje na maior parte das suas antigas colônias africanas como Senegal.

Para as altas rodas do estado, da indústria e das corporações multinacionais que operam no continente, isto não é um investimento caro. Na verdade, 30 milhões de francos CFA são uma micheia, neste contexto. Existem filmes que custam quase um bilhão, valor que, no caso de alguns filmes, só se refere à sua campanha publicitária. Vemos hoje que o cinema, ao lado do que é chamado de terceiro cinema militante, está se ramificando em direção ao comercial (GADJIGO, 2013, p. 28-30). Sembène discute isso:

Preferimos que os cineastas africanos traduzam em imagens as preocupações das massas, em vez de vender para seus governos. Mas o que há para dizer, realmente, sobre esses cineastas? O cinema africano é símbolo de pertencimento de classe e status social e não pode mais ser escondido. O cinema é o primeiro meio a lançar luz sobre isso, para tirá-los das sombras. Pois a África está passando por sua maior crise, uma crise em que a cultura africana clássica, aquela que tentamos, até agora, salvamento e preservação, está mostrando sinais preocupantes de decadência. Na África, é muito mais fácil e menos caro ir ao cinema do que comprar e ler um livro. Nós preferimos assistir filmes em vez de ouvir um tocador de kora. Porque no cinema vocês estão sentados, vocês vêm como uma festa e, dependendo da categoria do seu ingresso, estão mais ou menos sentindo a brisa fresca do ar-condicionado. Isso deve ser um assunto de preocupação alarmante, dado que o cinema agora faz parte do tecido da vida social. Os jovens de hoje, até mesmo os mais velhos na África, começam seu sábado em encontro noturno com uma ida ao cinema. Quando assistimos a um filme, nós não analisamos as imagens porque estamos buscando uma fuga da realidade (GADJIGO, 2013, p. 32. Tradução nossa).

Sembène afirma que é preciso que o cinema africano forje seus próprios mitos, como Marlon Brando e Jean-Paul Belmondo em seus países de origem, mas reconhece que os governos estão de mãos atadas por causa do imperialismo cultural imposto sobre suas culturas (GADJIGO, 2013, p. 33). Nesse sentido, o cinema desempenha um grande papel na civilização contemporânea, também chamada de civilização da imagem.

Décadas após essas reflexões de Sembène, veríamos africanos lançando conteúdos europeus para o nosso continente, com o enganador rótulo de produto africano. Em geral, as estruturas de poder que controlam o cinema, as salas de cinema, podem banir qualquer filme que não se encaixa em seus esquemas de política cultural. Como resultado, há muitos países na África em que os filmes são totalmente proibidos, não podem ser exibidos porque, supostamente, não estão em conformidade com política governamental. Por isso, Sembène afirma:

Como cineastas, queremos testemunhar a situação histórica e transmitir as aspirações das pessoas. O cinema é o meio mais adequado, hoje, para lançar uma luz nítida sobre a situação histórica do continente: corrupção, nepotismo, grandes furtos, gastos desnecessários, acumulação privada de capital (GADJIGO, 2013, p. 34-35. Tradução nossa).

Sembène denuncia que alguns países africanos pagam aos europeus até 25 milhões de francos CFA somente para disfarçar sua longa história em um traje cinematográfico apertado, e de filmes em que toda a equipe é “acompanhada” por uma segunda equipe, todos europeus. Restaria ao cineasta africano assinar seu nome na película, não passando de manequim (GADJIGO, 2013, p. 36).

De acordo com Sembène, o cinema envolve muito dinheiro, mas fazer um filme também implica que você tem uma história para contar. Nem todo mundo pode escrever um livro. Se você olhar para os países fora da África, como França e Estados Unidos, um único filme mobiliza quatro ou cinco pessoas, apenas para criar um roteiro. Então, os artistas têm uma responsabilidade enorme.

O cinema africano tem lutado com uma série de questões muito mais complexas do que os problemas que a literatura está enfrentando ou já enfrentou. Nas lutas pela libertação nacional na África, os cineastas, quaisquer que tenham sido suas fraquezas e contradições, estiveram muitos anos à frente de seus colegas nas outras artes, devido ao caráter comercial e de ampla difusão de seus produtos. Sembène diz que “a multidão dentro de uma sala de cinema é maior do que as congregações dentro de uma igreja ou mesquita”, devendo o cinema ser considerado uma arma cultural das mais potentes, como uma forma de responsabilidade que, ao contrário do modelo de Hollywood, não permite descanso ou conforto individual (GADJIGO, 2013, p. 38-40).

É bom salientar que ele não foi o primeiro africano a fazer um filme. Paulin Souman Veyra, com o Grupo de Cinema Africano, precedeu-o com *Afrique sur Seine* (1955). Sembène, no entanto, espelhou os africanos na maneira como eles vivem e pensam, e popularizou a sétima forma de arte como algo mais do que entretenimento. Ele defendeu um cinema que permitisse aos africanos ver seu passado, seu presente e imaginar um caminho a seguir. Sembène foi o primeiro inovador e o mais antigo de todos. No entanto, falando criativamente, ele também permaneceu o mais jovem de forma consistente por meio século, fato que o fez ser chamado de “pai do cinema africano”.

#### **2.4. Para analisar os filmes**

Finalmente, no que concerne à passagem da discussão teórica à análise filmica propriamente dita, podemos resumir nossa abordagem da seguinte maneira: tal como sugere

César Guimarães, adotaremos uma interseção variável e dinâmica entre as diferentes noções teóricas adotadas neste capítulo:

(...) aproximaremos a *decolonialidade* das concepções de outros autores que empregam, com sentido afim, os termos *descolonização* ou *crítica pós-colonial*, sem conduzir à coincidência estrita entre eles. Evitando a superposição entre o teor (descritivo ou epistêmico) e o alcance (em termos de periodização histórica) das diferentes conceituações, podemos convocá-las para operar em zonas de interseção, sob condições especiais. Assim, se a colonialidade é uma situação instalada – modulada pela peculiaridade das experiências históricas e dos processos culturais –, podemos dizer que a descolonização, a decolonialidade ou a contra-colonização fazem o trabalho crítico de confronto e de desconstrução das formas de vida e dos sistemas simbólicos que ainda carregam os efeitos do processo colonial. Fazemos esta aproximação (cautelosa e circunscrita) entre os três conceitos porque tanto o conjunto dos Estudos Culturais, Subalternos e Pós-coloniais (desde os anos 1980) quanto a concepção específica do grupo Modernidade/Colonialidade (desde os anos 1990), foram eleitos como fontes teóricas para as atuais reivindicações descolonizadoras nos campos de estudo das ciências sociais e das artes (literatura, artes plásticas, cinema e teatro) (GUIMARÃES, 2021, p. 17).

Para conduzir a análise dos dois filmes selecionados de Ousmane Sembène (*Emitai* e *Camp de Thiaroye*), vamos realizar dois gestos complementares: primeiro, vamos nos deter em suas respectivas *mises-en-scène*, procurando identificar os significantes (imagéticos, discursivos e sonoros) que suportam a “colonialidade do ver, do sentir e do experienciar”, incrustada nas formas do tempo, do espaço e da subjetividade (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 44). Em seguida, por meio da análise detalhada de algumas cenas fílmicas, buscaremos identificar como se dá o confronto entre a lógica da colonialidade e os recursos expressivos e críticos de teor contra-colonizador inventados por Sembène.

## CAPÍTULO III – EMITAI: O POVO JOOLA ENFRENTA OS COLONIZADORES

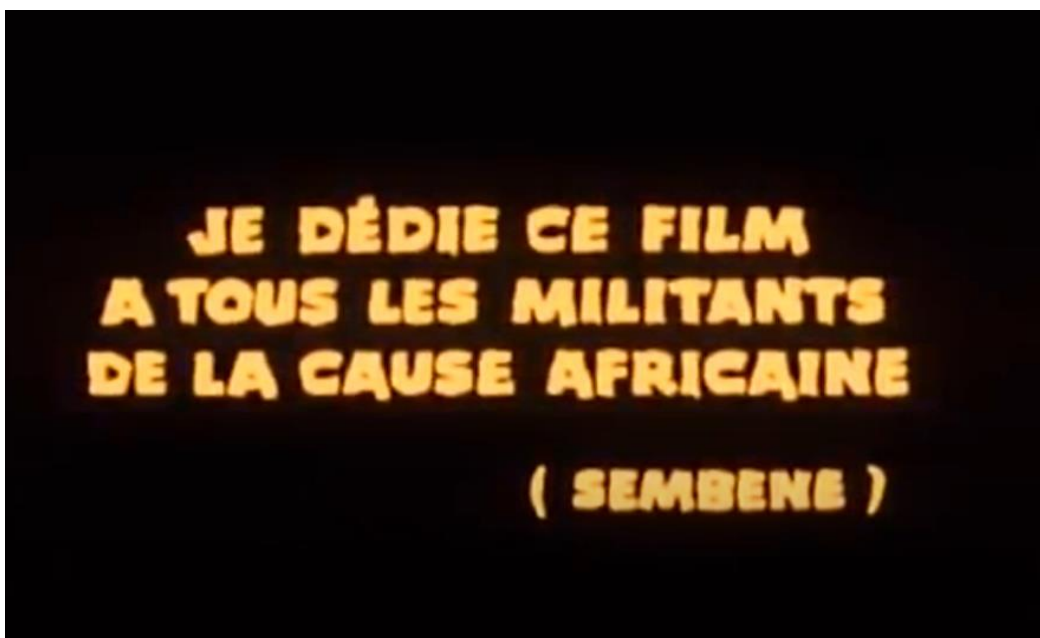


Fig. 19 – Dedicatória de *Emitai* (1971)<sup>51</sup>

Procurando indicar como a crítica contra-colonizadora se manifesta na escritura fílmica de *Emitai*, escolhemos como primeiro caminho de análise a maneira como Sembène dá a ver o conflito e os embates entre os colonizadores e o povo Joola, dedicando especial atenção às coerções e violências promovidas pelo regime colonial francês, bem como às formas de resistência e de insubmissão daqueles que reagiram às imposições colonialistas. Como mostraremos a seguir, o filme mostra os signos e emblemas próprios do colonialismo e vai, pouco a pouco, também desconstruindo-os criticamente.

O filme se estrutura em três núcleos narrativos, entrelaçados: a organização militar repressora francesa e a convocação forçada dos senegaleses Joola de Casamance para servirem ao exército francês; a confiscação da colheita de arroz e o cerco às mulheres que dele cuidam e se negam a entregá-lo aos colonizadores; as indagações dos anciãos e homens do vilarejo e as consultas aos espíritos e ancestrais para escolher a maneira adequada de enfrentar os franceses colonizadores. Procuraremos mostrar as principais linhas que guiam esses embates e quem são os seus protagonistas. De certo modo, esses três núcleos estão figurados em um dos cartazes do

---

<sup>51</sup> Com exceção da fig. 28, todas as imagens deste capítulo foram capturadas do filme *Emitai*.

filme, que traz a divindade Emitai, a revolta dos Joola (com suas lanças prontas para o ataque) e o Marechal Pétain, ao lado das cores da bandeira francesa.



Fig. 20 – Cartaz do filme *Emitai*.

### 3.1. A ideologia militar e o aliciamento dos jovens pela força

O filme abre com o canto de um jovem Joola, que carrega nos ombros o *kadiando*, instrumento utilizado no cultivo do arroz. Atrás dele está a floresta, com suas árvores e palmeiras. Nos dois lados do caminho vemos a palha de cor da savana, que cobre as casas daquele povo. O jovem está vestido de *kateur*, traje tradicional Joola, com uma faixa branca amarrada no braço direito, como nos mostra a figura abaixo.



Fig. 21 – Jovem Joola voltando do trabalho.

Ele entoa um canto:

*Você está com medo de quê, cara?*

*Não pode ter medo.*

*Os nossos ancestrais nos disseram que já chegou a chuva para  
trabalharmos a terra.*

*Então está com medo de quê?<sup>52</sup> (Tradução nossa).*

De repente, escondidos na vegetação às margens do caminho, de tocaia, dois homens, armados com fuzis e vestidos com o uniforme das tropas coloniais (roupa caqui, de pernas curtas e boné vermelho) — chamados de *tirailleurs* — abordam o rapaz violentamente, jogam seu instrumento de trabalho no meio da vegetação e levam-no para junto de outros, também feitos prisioneiros, e vigiados por atiradores. Eles serão forçados a se alistarem na *Armée Noire*, para combaterem na Segunda Guerra Mundial. (Mais à frente, em nossa análise de *Camp de Thiaroye*, voltaremos a esse assunto).

Retornemos à cena: dois garotos espiam o cenário (eles farão outras aparições ao longo do filme). Em seguida, outro homem, que vinha pela mesma estrada, de bicicleta (carregada de

---

<sup>52</sup> Por ora, provisoriamente, traduzimos os cantos em língua Joola, livremente. Mais à frente, nosso desejo é conceder maior atenção à sua estrutura linguística e rítmica.

cabaças), também é feito prisioneiro. Sem serem vistos pelos atiradores, os dois meninos recolhem o *kadiando* e a bicicleta deixados na trilha. Enquanto isso, os soldados prosseguem em seu trabalho de captura.



Fig. 22 – Jovens Joola da região de Casamance capturados pelos soldados coloniais: a cenografia da escravização. Eles serão enviados primeiro para o vilarejo de Effok (terra natal do Sargento Diatta, protagonista de *Camp de Thiaroye*) e depois enviados para o campo de trânsito homônimo, em Dakar, e em seguida embarcarão para a França.

Outra sequência exhibe a truculência das tropas coloniais, dando a ver, mais detalhadamente, seus métodos de chantagem e coerção: sentado no centro do vilarejo, amarrado a um bastão que lhe prende as pernas, e com as mãos amarradas nas canelas, um ancião é ameaçado pelo soldado, o cabo Badji. Enquanto seu filho, que fugira, não aparecer, ele ficará ali, ao sol. O ancião nada diz: seu silêncio é sua resistência. Os habitantes, fazendo um círculo em volta dele, mostrados em planos médios e próximos, também nada dizem; apenas observam.



Fig. 23 – O ancião Joola sob os métodos de tortura das tropas coloniais.

Diante da ameaça, as duas irmãs irão à procura do irmão, de canoa, pedindo a ele que se entregue. Ele diz às irmãs que essa guerra é dos brancos. Mas, ao saber que o pai irá para a prisão se ele não se entregar, ele consente. Chegando ao vilarejo, junto com as irmãs, ele mesmo desamarra o pai e o ergue do chão. Na construção dessa *mise-en-scène*, parece-nos que Sembène evitou, com cuidado, uma representação abstrata e generalizante dos Joola; ele buscou singularizar as expressões dos rostos, as atitudes e os gestos dos personagens.



Fig. 24 – Perseguido e chantageado pelos soldados, o filho desamarra o pai. As filhas, com os braços cruzados, fazem o gesto típico dos Joola, sinal de tristeza e consternação.

Em seguida, a atenção de Sembène se volta para a desconstrução da ideologia colonialista, encarnada nos discursos e na iconografia criada pelos colonizadores franceses. A cenografia é deliberadamente enfática e quase didática, recurso estratégico para esvaziar, pelo excesso, a “naturalidade” com que os colonizadores constroem a sua imagem e a dos outros. Como Fanon mostrou tão bem, trata-se da imposição da máscara branca às peles negras. Se os colonizadores buscam infantilizar aqueles a quem violentaram, para melhor dominá-los, então é melhor devolver a eles o seu próprio veneno. Sembène monta um pequeno teatro para melhor desmascarar como os colonizadores constroem um imaginário que tenta aprisionar os colonizados. O cineasta não ia virá-lo pelo avesso, mas apenas mostrar suas articulações, para melhor desmontá-lo, em um procedimento crítico que se avizinha da paródia. Vejamos como a cena é construída.



Fig. 25 e Fig. 26 – O discurso feito aos alistados à força.

O comandante está sempre de pé; o cabo, ao seu lado, cumpre suas ordens; os futuros soldados, capturados, estão sentados no chão. Os jovens do vilarejo foram capturados compulsoriamente para se alistarem na guerra e ouvem as palavras do comandante (em francês), traduzidas pelo cabo. Podemos identificar seis componentes importantes nesta encenação: a) os jovens Joola capturados; b) os soldados descalços, com chapéu vermelho; c) o comandante francês e o cabo senegalês; d) a imagem do marechal Pétain, em plano mais alto, situada numa escada de pedra e pendurada num mastro; e) no nível mais alto no mastro, a bandeira da França; e) a floresta e as palmeiras, imponentes, dominam o fundo da cena. A explanação do comandante é mais do que didática: ela infantiliza os seus subordinados.

*Vocês estão alistados como voluntários para a guerra. Vocês irão para Ziguinchor, em seguida para Dakar, e depois para a França. O marechal Pétain, que vocês estão vendo aqui na frente, é o chefe da França e o pai de nós todos.*

*Vocês sabem que a França está em guerra contra a Alemanha. É uma honra vocês defenderem a França. Eu sei que vocês se comportarão tal como os pais de vocês durante a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918.*

*Quando vocês voltarem da guerra vocês terão histórias boas para contar aos seus filhos e aos seus netos. Desejo para vocês boa viagem. Eu sou comandante de vocês. Tenho orgulho de vocês.*

*Se não fosse por esse trabalho que eu estou fazendo aqui, eu estaria à frente do comando com vocês. Que Deus os proteja e os abençoe. (Tradução nossa).*

Em seguida, os alistados compulsórios marcham, acompanhados pelo cabo negro e os soldados negros, em direção ao acampamento do exército francês. Eles serão levados à cidade de Ziguinchor ao sul do Senegal, em Casamance, de lá irão para Dakar (a capital), de lá para a França e depois para a Alemanha.



Fig. 27 – Os homens negros capturados para servir (à força) à guerra dos brancos.

Ao passarem em frente à tenda dos militares franceses, os soldados senegaleses, capturados e forçados a participarem da Segunda Guerra Mundial, seguem marchando e entoam uma canção dedicada ao Marechal Pétain (figura heroica para os franceses). Um sentinela negro observa seus irmãos. Ao fundo, a floresta.

*Marechal, Marechal, nós estamos aqui  
 Na nossa terra natal nós cumprimentamos o Marechal  
 Marechal, Marechal nós estamos aqui,  
 os salvadores da pátria  
 Marechal, Marechal nós estamos aqui,  
 você nos deu de novo a esperança  
 Nós estamos aqui, os salvadores da França  
 A África entregará ao Marechal o que ele quer  
 E nós cumprimentamos o Marechal  
 Marechal, Marechal, levanta,  
 Você é o salvador da pátria. (Tradução nossa).*

A sequência se encerra com a imagem de um conhecido monumento (criado pelo escultor francês Paul Duceing em 1923), uma estátua que mostra dois soldados: um branco (francês) e um negro (senegalês). Na parte de baixo, o monumento traz uma inscrição: *Aos fundadores da África Ocidental Francesa / E à glória do Exército Negro*. Os dois soldados carregam um buquê de flores de oliveira nas mãos: o branco eleva o punho segurando a flor num gesto de vitória, e o soldado negro com um fuzil nas costas, mantém a flor na outra mão. O gesto do soldado francês – que apoia sua mão no ombro do soldado senegalês – denota paternalismo e revela a presença simbólica do colonialismo.



Fig. 28 – Monumento aos mortos Demba et Dupont no Senegal<sup>53</sup>.

### 3.2. A resistência e a insubmissão das mulheres Joola

A primeira parte do filme, comentada mais acima, funciona como um prólogo, que antecede a aparição do título do filme. Ela traz ainda uma sequência importantíssima para a compreensão do filme, o que será abordado mais adiante. Após a prisão dos jovens forçados a servirem no Exército Negro, há um plano que mostra os dois garotos que trazem a bicicleta e o kadiando dos dois rapazes que foram capturados: a câmara se move suavemente e mostra que há outra bicicleta pendurada numa árvore de grande porte, e que vários outros kadiandos estão encostados nela. A sequência seguinte mostra os anciões reunidos, que se perguntam, inquietos: “Os deuses estão vendo o que está acontecendo?” Por ora, no entanto, vamos nos deter no protagonismo assumido pelas mulheres, que resistem à confiscação da colheita do arroz. Essa segunda parte do filme traz a indicação de que um ano se passou desde a captura dos jovens, forçados a irem para a guerra.

A *mise-en-scène* da sequência de abertura dessa segunda parte, acompanhada dos créditos iniciais do filme, tem um forte teor documental. Ela mostra as várias etapas que

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.bing.com/images/> Acesso em: 10 mar. 2020.

envolvem a cultura do arroz: desde a sementeira (são as mulheres e crianças que levam as sementes em cestos, na cabeça, para o local de plantio) até a colheita, passando pelo uso dos kadiandos, que revolvem o solo encharcado (o arroz é plantado na água).



Fig. 29 – As mulheres Joola plantam o arroz.

Na configuração dos personagens criados por Sembène, as mulheres Joola se apresentam como uma força coletiva: não há, entre elas, uma protagonista que se destaca em meio às outras. Elas agem sempre juntas, coordenadas pelas formas do trabalho coletivo na comunidade. Esse traço é particularmente reforçado por Sembène ao filmar as diferentes etapas da cultura do arroz. De início, junto com a aparição dos créditos do filme, as mulheres surgem carregando o adubo em cestas, numa *mise-en-scène* que ocupa todo o plano. Em seguida, junto com as crianças, elas nos conduzem ao campo onde será plantado o arroz. Elas cuidam de cavar as valas, primeiramente, com enxadas, e, em seguida, com a terra já encharcada, os homens a remexem com os kadiando. Em seguida, as mulheres (e também as crianças) assumem a tarefa, plantando o arroz, distribuindo as mudas pelo solo encharcado de água, uma a uma, fixando-as com os dedos da mão. Sobreposto às imagens, ouvimos um canto entoado repetidamente:

*A terra é o nosso único recurso.*

*Temos que ser animadas para trabalhá-la.*

*Não podemos ter preguiça, a preguiça não é coisa nossa. (Tradução nossa).*

A sequência se encerra com uma mulher andando pelo campo de arroz, já quase pronto para colher. Ela parece provar os primeiros grãos. Um leve movimento de câmara no segundo plano, para a direita, mostra a extensão do campo plantado e a colheita abundante. Logo após essa abertura, que já destaca o protagonismo das mulheres, vem a representação da ordem de confiscação do arroz pelo coronel francês. Sempre atento aos signos e emblemas colonizadores, Sembène faz um plano que mostra a bandeira francesa, hasteada na sede da administração colonial. A câmara faz um movimento para baixo e, no plano seguinte, mostra alguns cartazes fixados na parede, que trazem slogans e palavras de ordem proferidas pelo Marechal Pétain. Trata-se de uma montagem deliberadamente construída por Sembène, que reúne na parede um conjunto de cartazes e dizeres que serão mostrados e criticados no desenrolar do filme, mas destacados (como veremos mais adiante).



Fig. 30 – Cartazes de recrutamento militar.

A combinação de dois planos (um no exterior, outro no gabinete do coronel) mostra, outra vez, a presença da iconografia colonial. Ao adentrar no gabinete, a imagem do tenente surge ao lado do cartaz das “Tropas coloniais”.



Fig. 31 – O tenente chega ao gabinete do coronel, que ordenará a confiscação da colheita de arroz.

A conversa entre o Coronel e o Tenente é reveladora: o comando em Dakar decide pela confiscação (à força) da colheita de arroz, já que os Joola não quiserem entregá-lo. Ele deve levar consigo uma divisão completa de *tirailleurs*, com uma dupla missão: confiscar toda a colheita de arroz e manter a ordem. Além disso, o Coronel recomenda precaução ao Tenente, pois há uma rebelião na região e as pessoas não gostam muito das forças francesas. O Coronel aconselha, portanto, que escale como suboficial, um de seus colaboradores locais, o cabo Badji, morador do vilarejo que já trabalha como auxiliar do exército francês. Parte do discurso do Coronel é sobreposta a um primoroso conjunto de planos, de escala variada – desde o plano geral, com sua conotação coletiva, até o plano próximo, que individualiza as mulheres e as crianças no trabalho de colheita do arroz.



Fig. 32 – O Coronel repassa ao Tenente as ordens vindas de Dakar.



Fig. 33 – O grupo das mulheres na colheita do arroz.



Fig. 34 – Mulher Joola colhendo o arroz.



Fig. 35 – Os símbolos da República francesa.

Notemos que a *mise-en-scène* da conversa entre o Coronel e o Comandante é composta em detalhes: na mesa do Coronel há um capacete como aquele da imagem das Tropas Coloniais e também uma cesta de arroz. Ao fundo, uma escultura que representa a República Francesa (o busto de uma mulher), colocada sobre a bandeira, e que também ocupará um plano inteiro, nesta mesma sequência:

Enquanto o Coronel viaja para a região, os Joola vivem seu cotidiano. Outra vez, contando a participação dos habitantes da região, atores não profissionais, as cenas ganham uma dimensão documental: as mulheres que remam, indo buscar ostras no mangue; o homem que apanha *fitafu* (fruta de dendê) e outro que colhe o *bunuk* (vinho branco das palmas) em cabaças.

Na primeira sequência, a das mulheres que carregam as ostras em cestas nas cabeças, em direção ao vilarejo, outra vez um canto é sobreposto às imagens. Numa tradução aproximativa, o canto diz: “Estamos felizes e orgulhosas da herança religiosa, cultural e espiritual que os nossos ancestrais nos deixaram” (Tradução nossa). Elas agradecem a presença dos ancestrais na colheita, na pesca e na vida.



Fig. 36 e Fig. 37 – As mulheres voltam do rio onde foram buscar as ostras.

Essa sequência é interrompida pelos gestos de um homem que toca o *emumbali/bombolon* (tambor), e outro que em cima da árvore acompanha o som e sopra o chifre do antílope, para avisar às mulheres que os brancos colonizadores estão chegando com os soldados recrutados para levarem o arroz. Em planos noturnos muito bonitos, uma coreografia de muitas mulheres, em fila, caminha até a floresta para esconder o arroz.



Fig. 38 – Homem toca o bombolon/emumbal.



Fig. 39 – À noite, as mulheres vão esconder o arroz na floresta.

### 3.3. Fazer oferendas às divindades ou fazer a guerra?

Diante da recusa em entregar a colheita do arroz, os Joola sofrerão retaliações. Os soldados negros, descalços, com chapéu vermelho, chegam no vilarejo. Eles cantam a mesma canção que os soldados capturados cantavam antes de ir para a guerra, que louvava o Marechal Pétain. Escondido no alto dos galhos de uma árvore, um menino, imitando o canto de um pássaro, alerta as mulheres, que se apressam em esconder o arroz na floresta.



Fig. 40 – Os soldados partem em busca das mulheres na floresta.

Enquanto isso, os homens e anciões discutem acerca da melhor maneira de enfrentar os soldados. Eles consultam os ancestrais para se protegerem da guerra, em um espaço especial, reservado apenas aos iniciados. Do lado de fora, os jovens do vilarejo, sentados, seguram lanças e flechas. Os anciões pedem proteção ao *Bakine* para enfrentar os colonizadores. (O termo *Bakine* designa tanto a divindade – o Pai da Terra – quanto o lugar no qual se faz as oferendas a ele). Para enfrentar os fuzis dos soldados a serviço dos colonizadores, os Joola contam apenas com lanças (*edane/kabaye*) e flechas (*funajeen*). Ainda assim, eles estão decididos a resistir. A partir daqui o filme assume um crescente grau de complexidade, pois as questões históricas e políticas ligadas à colonização serão entrelaçadas à cosmologia do povo Joola. Um novo conflito se inicia, agora interno à comunidade – em torno das atitudes a serem tomadas diante da guerra e do modo como os homens deveriam se dirigir aos deuses –, e tem como protagonista Djimeko, o chefe guerreiro, que se opõe a Kabebe autoridade religiosa.



Fig. 41 – Jovens guerreiros.

Vejamos como se constrói essa *mise-en-scène* que se vale fortemente, em sua composição expressiva, da performance ritualística do povo Joola e da sua cosmologia. Aliás, a partir desse momento, podemos dizer que a *mise-en-scène* se tornará mais e mais ritualizada, isto é, configurada internamente pelas referências aos ritos Joola e à sua cosmo-percepção. Chegará um momento, inclusive, que esse *mise-en-scène* ritualizada ganhará uma forte autonomia, parcialmente desprendida da narrativa, como é o caso da aparição das divindades e do ritual de enterro de Djimeko, o chefe guerreiro. Enterrá-lo de acordo com os procedimentos da tradição Joola é também um gesto de insubmissão diante das imposições do colonizador.

Dessa maneira, o conflito político entre os Joola e os colonizadores ganha uma chave de leitura cosmológica, dividida em dois grandes tempos: a revolta de Djimeko contra os deuses (ele lhes recusa as oferendas), e por isso morrerá na batalha; e a decisão de não entregar o arroz, que significaria, igualmente, uma traição às divindades. Paralelamente aos conflitos que envolvem os homens e as divindades, as mulheres, em um firme gesto de rebeldia e resistência, mesmo assedidas e chantageadas pelos soldados, não revelam onde o arroz foi escondido.



Fig. 42 – Primeira conversa dos anciãos com *Bakine*, antes de enfrentar os soldados.

Djimeko aparece inicialmente ao fundo do quadro, sentado ao lado do *bussana*, a árvore sagrada que abriga espíritos dos ancestrais. Ele interpela os outros, dizendo que é hora de agir: “Os soldados se aproximam e agora eles querem confiscar o arroz”. Kabebe se opõe: “Neste momento, ninguém pode decidir nada. Temos que consultar, em primeiro lugar, os nossos deuses, fazendo sacrifícios para recebermos a proteção deles”. A tensão e a divergência aumentam. Do ponto de vista religioso, é preciso consultar os *Ukinau* (as divindades) para se obter a paz. Do ponto de vista guerreiro, já não há mais tempo para isso. O diálogo entre os dois homens se tensiona ao extremo:

*Djimeko, você não acredita nos Ukinau? Você quer duvidar deles? Ou está achando que eles nos abandonaram?*

*Kabebe, eu não falei isso. Estou querendo dizer que quando os soldados invadiram o nosso povoado, onde estavam os Ukinau? Quando levaram os nossos filhos para participar da guerra deles, onde estavam os deuses? Lembra-se, Kabebe, quando você foi amarrado e deixado ao sol, onde estavam os nossos deuses? [Nesse momento ele mostra bastão e a corda utilizado pelos soldados para prenderem Kabebe, que havíamos visto na sequência inicial do filme]. E vocês, irmãos, quando os soldados os humilharam, onde estavam os Ukinau neste momento? (Tradução nossa).*

Nesse instante, surgem dois planos fixos que mostram a parte de baixo da árvore sagrada, com alguns adereços (crânios e chifres de boi) e a expressão dos homens que ouvem as duras palavras de Djimeko. Ouve-se apenas, no fora de campo, o som do instrumento que avisa a aproximação dos brancos. Os deuses não falam? sugere o plano. Ou não se sabe ouvi-los?

*Os Joola não podem abandonar os seus Ukinau [diz outro homem]  
Temos que decidir agora, eles estão chegando. Escutem! Estão bem próximos. [diz Djimeko]  
Eu não estou com medo da morte, mas sim, com medo da cólera dos Ukinau.  
Temos que fazer sacrifícios para recebermos a proteção deles. [o mesmo homem responde]. (Tradução nossa).*

Um belo plano, filmado de baixo para cima, mostra Djimeko, armado com sua lança, ao pé da imensa árvore sagrada. Esse plano funciona como um contraponto divino à ênfase das palavras do guerreiro. Talvez as divindades não tenham mesmo se calado. Elas apenas escutam.

Há uma nuance importante nas palavras de Djimeko: parece-nos que ele não se opõe inteiramente aos deuses, pois ele diz que o arroz, produzido pelo suor das mulheres, é abençoado por *Selignan*, o deus da fecundidade. Portanto, a colheita não pode ser entregue aos colonizadores: “Seria um atentado à nossa dignidade dar o arroz aos brancos”, ele diz, fincando a lança no chão, com veemência. Em seguida, ele arrança a lança do chão, já se preparando para sair do espaço sagrado do *Bakine* e diz: “Um homem vive ou morre com uma lança na mão. Quem se sentir homem não deve fazer outra coisa senão me seguir”. Quando ele empurra a cobertura de palha da entrada do *Bakine*, a montagem já traz o canto dos jovens guerreiros que o aguardavam. A um só gesto seu, e com apenas algumas palavras como: o Joola se tiver que morrer, tem que morrer com a lança na mão, eu sou Joola e os guerreiros o seguirão para o combate.



Fig. 43 – Djimeko, o chefe guerreiro, afirma que é melhor morrer na batalha do que deitado em casa.



Fig. 44 – Djimeko convoca os jovens guerreiros para enfrentar os soldados a serviço dos colonizadores.

Contando apenas com suas lanças para enfrentar os rifles dos soldados, muitos Joola são mortos. Djimeko, ferido gravemente, é socorrido pelo garoto que tocava o instrumento feito do chifre de veado e por outros jovens guerreiros.



Fig. 45 – Os jovens guerreiros socorrem Djimeko, ferido na batalha.

Quando os soldados chegam ao vilarejo, ele estava vazio. As mulheres haviam se escondido. O tenente ordena aos soldados que elas sejam encontradas e levadas para a praça pública. Todas as mulheres ficam expostas ao sol, das mais velhas às mais jovens, todas capturadas. As crianças choram. O tenente ameaça: se não entregarem o arroz, ele vai destruir tudo no vilarejo. Essa fala do tenente vem confirmar ainda mais a brutalidade e a selvageria do colonizador no continente. De ponto de vista social, essa praça é um lugar muito significativo para os moradores do vilarejo. Na sociedade Joola, cada vilarejo tem sua praça pública, onde acontecem as conversas cotidianas e outros eventos (danças, lutas e festas). É na praça que se toma o *bunuk* (vinho branco de palmeira), carregado dentro das cabaças (*sigandumasu/eganduma*), e servido nos *ekobon* (que serve como copo). É interessante ressaltar a semelhança das cores dos *sigandumasu* e do *muguit* (palha) das casas dos Joola, que tem a cor da savana. A falta de comunicação entre o tenente e os soldados se destaca no filme. Ele usa muitos gestos para se comunicar com eles. É o cabo quem faz o papel de mediador. Na sua ausência, a comunicação do tenente com os Joola é feita por meio de sinais.

Os soldados, armados de fuzis, mantêm as mulheres e crianças prisioneiras, sob o sol da praça. Em dois planos, a montagem reapresenta os cartazes com os dizeres e desenhos que louvam o Marechal Pétain.



Fig. 46 e Fig. 47 – As mensagens do marechal Pétain.

O comandante ordena às mulheres que entreguem 30 quilos de arroz por pessoa. Elas gritam, em recusa. O comandante diz que elas ficarão ardendo ao sol enquanto não entregarem o arroz. Mais à frente, outra sequência dá a ver a resistência das mulheres Joola diante das coerções e violências dos colonizadores. Em dado momento, as crianças trazem o *kalokaye* (chapéu) para proteger as mães com filhos do sol.



Fig. 48 e Fig. 49 – As mulheres resistem às violências do tenente.

O cabo tenta arrancá-lo; uma das mulheres o recupera. Em seguida, elas entoam um canto, todas juntas (que ainda não conseguimos traduzir). Nem mesmo intimidadas pelo cabo, elas cedem. Tal com os homens, elas também lutam com dignidade. É preferível morrer com

dignidade do que viver na escravidão. Enquanto isso, no espaço sagrado do *Bakine*, faz-se uma cerimônia aos deuses, em favor de Djimeko.



Fig. 50 e Fig. 51 – Os anciãos fazem uma oferenda ao *Bakine*.



Fig. 52 – As divindades aparecem.

Como é de costume, quando acontece algo no vilarejo que mobiliza a vida em comum, antes de tomar qualquer decisão, consulta-se o *Bakine*. E se for necessário, ao som dos tambores (*Emumbali* ou *Bombolon*), sacraliza-se um galo, entornando seu sangue em cima dos chifres de boi, que simbolizam a riqueza para o *Bakine*. Também se oferece o *bunuk* (o vinho de palmeira) para o *Bakine* beber. É esta cerimônia que se faz quando os anciãos consultam as divindades sobre o destino de Djimeko.



Fig. 53 – Os anciãos consultam os *ukinau* acerca da situação de Djimeko.

Oferecido o sangue do galo e o vinho de palmeira ao *Bakine*, os homens se põem a entoar os cantos que invocam as divindades. Em um plano que começa desfocado, quatro deuses surgem, dançando, em meio às cores rosa e avermelhadas que tingem a película. (Entre eles está *Emitai*, que dá título ao filme). Kabebe, que ampara o corpo de Djimeko, se dirige a alguns dos deuses: *Bakine*, *Baliba* (deus da chuva), *Sambun* (deus do fogo), *Apoia* (deus da proteção), *Abonketa* (deus da misericórdia). O destino de Djimeko está nas mãos deles. Ele soergue o corpo ferido do chefe guerreiro e diz a ele que, por sua vez, se dirija aos deuses. Ele aponta com o braço e nomeia os deuses. A cada nome invocado, surge a imagem de uma divindade (acompanhada do som de uma rajada metálica), à frente da parte ôca da grande árvore sagrada. A montagem retira, um a um, os outros homens que participavam da cerimônia. Djimeko e os deuses já estão em outro espaço, em outro tempo.

O que se segue é o confronto entre o chefe guerreiro e as divindades, por ele interpeladas duramente, desmedidamente, poderíamos dizer, pois ele será punido por esse gesto de afrontamento. O conflito se estabelece entre as razões políticas (ponto de vista de Djimeko) e religiosas (ponto de vista dos *ukinau*). “Você se rebela e recusa as oferendas aos deuses”, *Bakine* lhe diz, repreendendo-o. Djimeko não recua diante do destino funesto que lhe é reservado. “*Bakine*” – ele diz – “O arroz é sagrado para os Joola. Os brancos querem nos matar, querem nos humilhar diante de nossas mulheres. Isso, nós recusamos”. *Eyompene*, a deusa da abundância, retruca: “O arroz é mais sagrado do que nós?”. Djimeko contra-argumenta, astucioso e insolente, e pergunta se os deuses seriam mais sagrados que a vida deles, Joola. Eles sempre respeitaram as oferendas, mas os brancos não os deixam viver em paz, ele completa.

Do seu ponto de vista, eles não transgrediram as leis. É nesse momento que *Emitai* intervém e diz que Djimeko ofendeu aos deuses e transgrediu as regras deles.

Como esse diálogo é de grande importância para o filme, fizemos uma tradução aproximativa dele, que difere um pouco das legendas que constam nas cópias de que dispomos do filme:

*Djimeko: Se estamos nesta situação é por causa do arroz, alimento sagrado dos Joola. Os colonizadores estão querendo apanhar à força o nosso arroz. O arroz é nossa sobrevivência. Nós não aceitaremos e resistiremos contra eles até o fim. Eles querem também levar os nossos filhos para a guerra contra a Alemanha.*

*Eyompene: Será que este arroz é mais sagrado do que nós?*

*Emitai: Faz muito tempo que você nos abandonou, parou de fazer oferendas, é por isso que está nesta situação. Você ofendeu os deuses desobedecendo às nossas regras. Por isso você vai morrer, porque não acreditou em nós.*

*Djimeko: Porque vocês não lutaram contra os brancos e os deixaram entrar no nosso vilarejo e mandar a gente entregar o arroz e deixar os nossos filhos irem para guerra? Porque não protegeram a população do vilarejo? Ontem, tivemos outro problema com eles. Vamos ter que entregar o arroz. O vilarejo está cansado, sofrendo.*

*Emitai: Djimeko, você nunca acreditou no bakine. O que saiu do buraco não volta mais [provérbio Joola].*

*Djimeko: Os nossos filhos se foram para guerra, o vilarejo está cansado.*

*Emitai: Djimeko, você vai morrer para não acreditar nos ukinaus.*

*Djimeko: Vocês falaram que eu vou morrer? Está certo, vou morrer, mas se eu morrer, vocês também morrerão comigo. (Tradução nossa).*

Djimeko cai, como que fulminado, ao lado de sua lança (*edaneyi*), fincada no chão. Até o fim, ele permanece fiel aos costumes Joola, em seu princípio guerreiro: todo homem tem que morrer ao lado de sua lança. Kabebe, o líder religioso, o exalta: “corajoso”, “intrépido”. Tais palavras já anunciam uma reversão de sentido que o filme levará mais adiante, por ocasião da encenação do funeral de Djimeko. A sua transgressão (no âmbito religioso) se revestirá de um novo sentido político. Agora, em uma nova volta, é pela obediência ao um preceito sagrado que um novo embate com os colonizadores se dará. As cerimônias fúnebres e o luto exigem a

presença das mulheres, e elas se tornaram refém dos brancos colonizadores. Parece-nos que, com isso, o gesto de rebeldia de Djimeko ganhará um novo valor aos olhos da comunidade Joola. Sua transgressão (ao interpelar os deuses) ganhará um novo sentido, como veremos mais adiante, em outras duas *mise-en-scènes* fortemente ritualizadas, na cerimônia do *kasabor* e nos funerais de Djimeko.

Nessa passagem também arriscaremos uma tradução aproximativa, que difere daquelas trazidas pelas legendas das cópias de que dispomos. Trata-se do monólogo de Kabebe.

*Ó, irmão guerreiro. Então, sobre a sua morte. Você não acreditou no bakine. Então quer dizer que a sua morte foi porque você não acreditou no bakine? Mesmo com a sua morte, nós vamos ter de descobrir o motivo? Se foi por conta própria. Ou se os ancestrais falaram uma coisa, e você não aceitou? Não acredito que você tem esse pensamento! E como a gente está? A gente está de luto.*

*Não é verdade?*

*Então ele morreu por descrença, por não acreditar no bakine. Então a morte dele é desconhecida para nós? Você sabe?*

*A morte tem um luto, e um luto de todos nós. E agora, o que vamos fazer?*

*Alguém fez alguma coisa para você morrer assim, sem a gente saber? Eu não te conheci desse jeito. E agora vamos fazer o seu luto, como é de costume.*

*Não é verdade?*

*Aqui ninguém sabe da morte dele? Sim, vocês sabem.*

*O luto é feito junto com as mulheres. As mulheres vocês sabem, os brancos as sequestraram. E agora, o que vamos fazer?*

*O que ele falava era verdade, não era? E agora? O que temos de fazer? O homem, se tiver que morrer, tem de morrer com sua edaneyi (lança) na mão. Ele fez ou não fez isso?*

*Fez, claro que fez! Foi por causa dos brancos que levaram nossos filhos e do arroz que eles estão pedindo. Foi por isso que ele chegou a esse ponto.*

*Levem ele! Vamos enterrá-lo e acabou.*

*Levantem! (Tradução nossa).*



Fig. 54 – Início da cerimônia do *kasabor*.

A partir desse momento, o filme, por meio da montagem alternada, promoverá a conjunção de dois acontecimentos (simultâneos no tempo) e de dois fenômenos, que agora se entrecruzarão (o religioso e o político), entrelaçados, cruzados. A partir daqui um novo caminho se abre para o filme, que o guiará até o desfecho. Colocada em nova chave, a oposição entre a solução guerreira e a solução religiosa, que opunha Djimeko e Kabebe, ganhará uma nova figura, desatada e reatada em novo movimento. Nessa reviravolta, o protagonismo das mulheres será decisivo, como mostraremos a seguir. Enquanto elas se rebelam outra vez, pelo canto, os homens prosseguem com o funeral de Djimeko. A montagem sonora faz com que os tambores da cerimônia funerária e, reciprocamente, que o canto das mulheres prisioneiras chegue até o descampado onde Djimeko, depois de sua última conversa com os vivos, partirá para reencontrar seus ancestrais. Ambos, mulheres e homens pedem aos ancestrais que acolham a alma de Djimeko, e que o deus da misericórdia (*Abonketa*) manifeste seu perdão.



Fig. 55 – Enquanto os homens cantam no funeral de Djimeko, as mulheres aprisionadas cantam também.

Enquanto isso, ao escutarem os tambores, o comandante e os soldados correm para ver o que está acontecendo. Como veremos, a abusiva proibição da continuidade da cerimônia (por parte do comandante), condicionando-a à entrega do arroz, desencadeará uma nova revolta, agora coletiva, de toda a comunidade Joola. Podemos dizer que a fratura cruel e desumanizadora que os colonizadores franceses provocaram no mundo Joola será não suturada, mas levada ao seu limite.

#### 3.4. O funeral do chefe guerreiro



Fig. 56 – No caminho para o enterro de Djimeko.

Ao som dos tambores, Djimeko é levado. A cerimônia acontece sem a presença das mulheres; a canção é entoada apenas pelos homens (são canções difíceis de compreender o sentido). Essa parte da cerimônia se chama *kalinteen*. Nesse momento ninguém chora, pois o chefe guerreiro foi encontrar seus ancestrais. Além disso, ele teve uma morte valorosa, no campo de batalha.



Fig. 57 – Homens dançam e cantam com lanças e flechas nas mãos.

A liteira com que os Joola carregam Djimeko nos ombros traz também os chifres de boi semelhantes aos que estão no espaço do *Bakine*. Eles simbolizam a riqueza daquele povo. Djimeko é um herói do vilarejo. A chamada “última conversa” ganha seu desfecho nesse momento. Novamente, buscamos uma tradução aproximativa. Quatro homens carregam o corpo de Djimeko e o ancião Kabebe começa a conversar com ele.

A composição dos planos e a organização desta cena da “última conversa” com Djimeko são admiráveis. Sembène constrói uma bela variação dos pontos de vista. Com a câmera situada em um ponto mais alto, acima da liteira que traz o corpo de Djimeko, é como se o contra-campo (o mundo dos ancestrais) olhasse para o mundo dos vivos. Em uma dança que se movimenta de um lado a outro, suavemente, e em seguida, por movimentos de avanço e recuo, a “última conversa” põe em relação dois mundos. A cena é, por assim, dizer a passagem entre eles, ela é que os põe em comunicação. Novamente, surgem também alguns planos que singularizam aqueles que participam da cena. Tal como no caso da figuração das mulheres, Sembène procura

sempre articular o singular e o coletivo, de tal modo que o primeiro não se circunscreva ao indivíduo, e o segundo não se dissolva na generalidade. Singular e coletivo andam juntos.



Fig. 58 – A última conversa com Djimeko, antes do encontro com os ancestrais.

*Afaste-se um pouco para que eu fale contigo pela última vez. Nesta liteira onde você está deitado, foi do seu querer (do seu desejo), ou você estava protegendo a tua esposa? Ou ainda, foi por causa dos colonizadores que prenderam e levaram os nossos filhos para o serviço militar, ou foi talvez por causa do arroz que eles pegaram?*

*Querido Djimeko, guerreiro, quero falar com você pela última vez. Neste caixão onde você está deitado, foi do seu querer (desejo)? Então, se for assim, agora vamos te enterrar. (Tradução nossa).*

Eles levam-no para ser enterrado. O enterro do chefe guerreiro, proibido pelos colonizadores, condicionado à entrega da colheita do arroz, precipitará o desfecho do filme, em um conjunto de ações encadeadas.



Fig.59 – O comandante francês proíbe o enterro de Djimeko.

O confronto entre a autoridade colonial (com sua força repressiva) e a autoridade (política e religiosa) do povo Joola se destaca novamente. Quando o comandante diz que o arroz confiscado seria destinado aos filhos dos Joola que combatem na Segunda Guerra Mundial, ele é refutado por um dos anciões, que diz, se dirigindo ao cabo encarregado da tradução: “Fala para o branco que os nossos filhos que estão na França não estão fazendo uma guerra para nós. Essa é uma guerra de vocês. Fala para os brancos que quem tem de morrer na guerra são os franceses. Não nossos filhos”. Diante disso, o comandante ameaça: “Se vocês não entregarem o arroz, eu boto fogo nas casas de vocês. Boto fogo nesse Djimeko que está aí. E levo as mulheres de vocês para a cadeia”. (Tradução nossa). Coagidos, os guerreiros fincam suas lanças ao lado do corpo de seu chefe. A comunicação com os ancestrais foi violentamente impedida pelos colonizadores. A câmera que antes estava acima da liteira, escutando as últimas palavras dirigidas a Djimeko, agora, situada no nível do chão, mostra seu corpo duplamente separado; dos vivos, forçados a deixá-lo ali, e dos ancestrais, que ainda o aguardam. Um plano sintetiza como a violência colonial cinde em dois o mundo dos Joola.



Fig. 60 – O encontro de Djimeko com os ancestrais foi impedido.



Fig. 61 – Soldados vigiam o corpo de Djimeko.

### 3.4.1. O impasse dos homens e a decisão das mulheres

Interrompida a cerimônia do enterro, o corpo de Djimeko passa a ser vigiado pelos soldados. (Os dois meninos, que tudo veem, observam a cena, sem serem vistos). A violenta ação do colonizador, à frente da sua pequena (mas intimidante) tropa colonial, desencadeará dois movimentos. Os anciãos voltam a consultar as divindades e fazer-lhes oferendas para

acalmar sua cólera (desta vez, uma cabra). Trata-se de um recuo, se pensarmos no gesto de Djimeko, que resolvera guerrear contra os colonizadores. Com as mulheres transformadas em reféns (expostas ao sol e à noite), vigiadas pelos soldados, os homens passam por um impasse: viver humilhados (entregando o arroz) ou morrer na luta. Nesse momento, até Kabebe começar a duvidar dos deuses. Um dos homens que participa da conversa no *bakine*, sentindo mais fortemente as ameaças, entregará o arroz para obter a libertação de sua família. Seus familiares serão soltos, mas ele ficará preso, até que revele o esconderijo onde está o arroz. As mulheres de sua família, com crianças pequenas, se negam a deixá-lo e permanecem ali, junto às outras mulheres aprisionadas.

Ao final, os homens acabarão cedendo, embora em protesto, e entregarão o arroz. Eles serão executados logo em seguida, enfileirados, pelos *tirailleurs*, sob as ordens do tenente, que diz: “*Feu à la volonté!*” (Atirem à vontade, literalmente).



Fig. 62 – Os anciãos se reúnem no *Bakine*.

Já as mulheres, decididas, insubmissas, fazem um levante coletivo e confrontam o colonizador. A montagem alternada das sequências mostra que os eventos são simultâneos. Os tambores ressoam e ligam os dois espaços: o *bakine* e as mulheres aprisionadas no centro da aldeia. Em um belo plano, a câmera percorre a árvore sagrada, da raiz aos galhos mais altos, e mostra os chifres de antílopes e bois. O som nos leva à praça. O comandante interroga o cabo

sobre o som e seu significado. O cabo responde que os Joola acabaram de eleger um novo chefe, e que eles estão consultando os deuses. Enquanto isso no *bakine*, ajoelhados, eles suplicam.



Fig. 63 – Anciãos pedem ajuda e proteção aos deuses.

No centro do vilarejo, onde as mulheres estão prisioneiras, o comandante reforça a segurança, colocando soldados nos quatro cantos da praça. As mulheres se mostram cansadas, as crianças choram. Nesse momento, uma menina se aproxima do soldado e ele se afasta; ela dá um passo e o soldado recua; ela segura a alça do fuzil e o soldado recua novamente. A mãe se levanta e pega a criança de volta no colo.



Fig. 64 – Menina se aproxima do soldado.

Os meninos reaparecem, desta vez, levando água para as mulheres, em cabaças, e desafiando, de certa maneira, os soldados. O comandante permite que as mulheres e crianças tomem água. No entanto, o cabo Badji, ao perceber que um deles conversa baixinho com uma das mulheres, que pode talvez ser sua mãe, ele expulsa o garoto, puxando-o pelas orelhas e xingando-o de espião. Nesse instante, em sinal de protesto e de resistência, as mulheres começam a entoar um novo canto:

*Os brancos nos invadiram,  
roubaram toda nossa riqueza,  
mataram nossos filhos, maridos,  
mas mesmo assim não vamos perder a nossa coragem.  
Continuaremos lutando para defender a nossa dignidade. (Tradução nossa).*

Ordenado a atirar em tudo o que se mover, um dos soldados mata um dos garotos, o que dá início à sublevação das mulheres. As mulheres correm, aflitas, em direção ao local onde se encontra o menino baleado. Confrontando e desobedecendo a proibição do enterro de Djimeko, com ramos de arroz nas cabeças, elas carregam o corpo do menino assassinado, envolto em um pano vermelho (tal como o que envolvera Djimeko), e se dirigem ao lugar onde o corpo do chefe guerreiro era vigiado pelos soldados.



Fig. 65 – As mulheres, em cortejo, carregam o corpo do menino assassinado pelos soldados.

Outra vez, a montagem alternada põe os dois acontecimentos em contato. Revoltados, mas obrigados pela coerção e pelas ameaças do comandante, os homens, contrariados, depositam os cestos de arroz no chão e se afastam, todos ao mesmo tempo, perfilados. Ordenados a irem embora, eles permanecem, em um gesto de insubmissão. A composição do plano é a de uma cena de execução, de fuzilamento.



Fig. 66 – Desobedecendo às ordens do comandante, os homens decidem ficar, depois de serem forçados a entregar o arroz.

Enquanto isso, em outro espaço, as mulheres entoam um canto fúnebre para Djimeko e para o menino assassinado. Elas dançam em dois círculos, um dentro do outro, em movimentos cada vez mais intensos, cantando e brandindo as lanças. No centro, o outro menino, com um rifle nas mãos, prepara a pontaria, ritualisticamente, prefigurando, talvez, uma nova revolta, por vir, em um futuro incerto.



Fig. 67 – Cerimônia fúnebre (conduzida pelas mulheres) para Djimeko e o menino assassinado pelos soldados.

## CAPÍTULO IV – O LEVANTE E O MASSACRE

### 4.1. Prólogo: o retorno dos tirailleurs

A mise-en-scène que abre o filme mostra a chegada, no porto Autônomo de Dakar, do navio que transporta os *tirailleurs* senegaleses que retornam à terra natal, depois de terem defendido a França na Segunda Guerra Mundial. Este retorno, porém – para lembrar aquele *Cahier de retour au pays natal* de Aimé Césaire – se revelará trágico, como veremos a seguir. O reencontro com a terra natal será violentamente impedido.



Fig. 68 - A fileira de soldados negros: assombrada pelo navio negreiro<sup>54</sup>.

A primeira imagem do filme – sobre a qual se inscreverá o título – mostra, do alto lateral do navio, os feridos que chegam em macas. Eles adentram o campo saindo da barriga do navio. Depois, um segundo plano, agora frontal, do chão, mostra os soldados que se apoiam em muletas, com pernas engessadas. A imagem dos feridos e inválidos contrasta com a marcha militar tocada pela banda vestida a caráter, que pretende conceder vibração à cerimônia da chegada dos tirailleurs repatriados.

---

<sup>54</sup> Todas as figuras foram capturadas do filme *Camp de Thiaroye*. Embora tenha mesma fonte, a Fig. 88 é uma motagem do próprio autor.

Ao lado direito do navio está estacionada a ambulância militar, pronta a receber os gravemente feridos ou doentes. A cena se reparte na aparição de dois grupos. Um deles é o dos franceses que moravam no Senegal na época: vemos as mulheres vestidas de branco e de chapéu, segundo os padrões da moda europeia, (à la française), felizes com a vitória. Gesticulando as mãos e braços, elas gritam “Vive la victoire”, “Vive la France”, “Vive De Gaulle”. Fortemente identificadas com as figuras do Estado francês e seus heróis, elas ignoram inteiramente que os soldados vitoriosos que elas saúdam são africanos (de diferentes origens e países), e não franceses. Os tirailleurs são invisíveis para elas (e para os homens também): os colonos franceses não enxergam nem os mutilados nem os inválidos.



Fig. 69 e Fig. 70 – Dois mundos, dois povos: na chegada do navio, o contraste entre as famílias dos colonos e os parentes dos que retornam.

No outro lado está o grupo dos africanos que veio receber seus parentes que estavam fora do continente há mais de três anos. Alguns deles perderam a vida numa guerra que não

lhes pertencia; outros voltaram mutilados, adoentados. E mesmo os de aparência saudável traziam consigo o sofrimento psíquico e a experiência traumatizante dos campos de batalha (e também dos campos de concentração). O grupo de africanos que veio receber seus parentes se veste com as coloridas e atrativas roupas africanas: o *Grand Boubou* para as mulheres e o *Sabador* ou jalabe para os homens (como é o caso do tio do sargento Diatta, um dos protagonistas do filme). Nesse grupo predominam os gestos efusivos e entusiasmados dos que reencontram os parentes que sobreviveram à guerra. Eles não enxergam as figuras do Estado ou da República Francesa, mas apenas as pessoas queridas. Enquanto isso, para fazer valer sua autoridade, o poder, por meio de seus representantes – os oficiais – se mostra e se quer visto em um espaço rigidamente coreografado.



Fig. 71 – O poder militar faz a sua encenação.

Atrás dos oficiais e dos veículos militares estão os parentes dos tirailleurs, de longe, sem poder se aproximar deles. Os soldados, por sua vez, já descem do navio procurando pelo olhar dos seus parentes. Um desses reencontros tem importância especial para o filme, por privilegiar a história de um dos protagonistas, o sargento Diatta, que é recebido pela tia e pelo tio, acompanhados pela filha, Bintou, com a qual pretendiam casá-lo. Para decepção dos parentes, porém, ele já se casara com uma francesa. Dois gestos significativos marcam esse reencontro. Assim que abraça seu tio, ele diz, na língua de seu povo, que Diatta foi protegido pelos *ukinau*

dos seus ancestrais (nos termos da cosmologia Joola, que apresentamos em nossa análise de *Emitai*).

O capitão Raymond, que comandou os tirailleurs na guerra, se aproxima dos parentes de Diatta e lhe pergunta como se diz “Bom dia” em Joola. *Kassumai*, diz o sargento. Ao dirigir o cumprimento em Joola, estendendo a mão ao tio de Diatta, este apenas toca a mão do militar francês, sem apertá-la, em uma atitude de franca recusa. Ele não compartilha da amizade que o sobrinho tem com o seu capitão. Diatta também nada fala, o mal-estar se instala e o capitão se retira. Logo em seguida, o sargento pergunta pelo seu povoado, Effok. As duas mulheres cruzam os braços nos ombros e viram as costas. Esse gesto, em Joola, é um sinal de tristeza. Mais tarde, ao visitar Diatta no acampamento, a tia lhe contará que os soldados franceses mataram os pais dele e queimaram a cidade onde moravam.



Fig. 72 – O colonizador não é um amigo, diz o gesto do tio.



Fig. 73 – Mais tarde Diatta descobrirá porque não é possível voltar ao país natal.



Fig. 74 – A encenação coreografada do poder colonial.

Do alto da torre os tirailleurs já são vigiados, antes mesmo de adentrarem o campo, depois de virem marchando pelo caminho dos baobás. Diatta os lidera e eles vem cantando uma música que traz o seguinte refrão: “Sou recrutado militar, não preciso de patente, só peço arroz”. (Tradução nossa). Esta canção permite as seguintes interpretações: 1) O arroz ao qual os tirailleurs estão se referendo tem a ver com o arroz requisitado pelo colonizador ao povo Joola de Casamance no filme *Emitai* onde o próprio colonizador justificou que esse arroz era para alimentar os soldados negros que estavam no campo de batalha em defesa da França. 2) A aparente renúncia dos soldados negros às patentes comprovaria sua consciência da

discriminação racial que os coloca no lugar de inferioridade. No entanto, sabe-se que qualquer soldado sonha em progredir no exército.



Fig. 75 – A torre de vigilância: assombrada pelos campos de concentração.



Fig. 76 – Logo a paisagem da savana e dos baobás será substituída pelo campo de passagem.

#### 4.2. Tirailleurs ou prisioneiros? (A vida no Camp de Thiaroye)

As primeiras imagens que nos apresentam o Camp de Thiaroye exibem a bandeira da França e os precários barracões de madeira onde ficarão instalados provisoriamente os *tirailleurs*. Quando o capitão Raymond, que comandara o destacamento dos atiradores na Segunda Guerra menciona as más condições do campo para recebê-los, o comandante

Labrousse, retruca que ali eles estariam em melhores condições do que em suas aldeias. De maneira similar ao que tinha realizado em *Emitã*, ao caracterizar as atitudes e os discursos dos militares franceses, aqui também Sembène se vale do contraste entre os dois mundos: o do colonizador e o dos colonizados. O comandante Labrousse, encarregado pelo Estado Maior, se dirige aos soldados recém-chegados:

*Bravos soldados da infantaria. Vocês são um crédito para toda a colônia. Estamos orgulhosos de vocês. O comandante geral de apoio saúda-vos e envia-vos os seus encorajamentos. Mostrastes-vos dignos da fama de vossos pais em 14-18. É graças à vossa coragem e à vossa devoção à causa da pátria que nosso querido país traído, morto, ensanguentado, renasceu de suas cinzas. É graças aos sacrifícios de todas essas crianças brancas e negras que a França permanece de pé. Estamos felizes em vê-los em solo africano, sãos e salvos. Em breve, vocês retornarão às suas aldeias. Vocês estão aqui em um campo de trânsito por um tempo provisório. (Tradução nossa).*

Enquanto o comandante Labrousse profere seu breve discurso – com sua carregada retórica militar (de teor nacionalista e sacrificial) – a montagem alterna a expressão cética dos tirailleurs que o escutam.



Fig. 77 e Fig. 78 – Labrousse faz seu discurso aos tirailleurs.

Assim que os soldados se distribuem pelos alojamentos, uma sequência marcante desmentirá duplamente a fala do capitão responsável pelo campo (seja em relação às condições dos alojamentos, seja em relação ao período em que os repatriados ficariam ali. Um dos soldados se desgarrá do grupo e não se encaminha aos barracões. A trilha sonora – composta por Ismaïla Lô – traz o melancólico som de uma harmônica.



Fig. 79 e Fig. 80 – Pays ainda pensando no campo de concentração na Alemanha.

Ele caminha em direção às cercas de arame farpado, observa as torres e os sentinelas que lá do alto vigiam o campo. Pays foi um tirailleur que voltou da Segunda Guerra marcado pelo trauma e pelo sofrimento psíquico. Tendo sido prisioneiro no campo de concentração de Buchenwald, no leste da Alemanha, ele se vê assombrado pelo retorno do que parecia ter terminado. Ele passa lentamente os dedos pelo arame farpado. Seu amigo, o cabo Diarra, aproxima-se, pega um punhado de terra do solo e, em uma das línguas Bambara do Mali, diz a ele que estavam em terras africanas, quentes, e não no frio de Buchenwald. Em seguida, já em francês, Diarra diz que em breve eles estarão em suas aldeias de origem e reencontrarão seus pais. Diarra o encaminha para o alojamento. Pouco depois, Pays reaparece em uma nova sequência.



Fig. 81 – Banheiros públicos dos tirailleurs.

Nas instalações (de palha) a céu aberto, que reúnem sanitários, chuveiros e tanques com torneiras, estão reunidos vários atiradores. Os que estão tomando banho cantam uma música do Senegal em wolof (uma das línguas nacionais mais faladas pelo povo senegalês): *Gal gal ñii rabi, gal gal ñii rabi, euleug subatel dañuy deme Senegal. Nañu andandor, nañu andandor euleug subatel dañuy deme Senegal*. (As canoas estão nos procurando/as canoas estão nos procurando/amanhã cedo vamos embora para o Senegal/ vamos juntos/vamos juntos/ amanhã cedo vamos embora para o Senegal). (Tradução nossa).

Vestido com um capacete nazista da SS (o troféu que ele trouxera da guerra) e um pesado uniforme militar de inverno, Pays impede dois homens de pendurarem na cerca suas roupas lavadas. Emudecido pelo trauma, ele apenas solta um som gutural e faz gestos com a cabeça e com os dedos, apontado para as torres de vigilância. Lá do alto da torre, uma sentinela o observa e vigia (ao som do rufar de um tambor). Nesse momento, a montagem insere imagens de arquivo que mostram, primeiramente, um soldado que espia por um binóculo (um vigia dos campos de concentração, sugere-se) e, em seguida, três fotografias acompanhadas, na trilha sonora, de rajadas de metralhadoras. Extraídas do filme de Alain Resnais, *Noite e neblina* (1955), as duas primeiras imagens mostram corpos de prisioneiros de um campo de concentração esgarranchados nos arames farpados (assassinados quanto tentavam fugir); a terceira mostra dois corpos estendidos no chão, ao lado da cerca. Eles trajam o uniforme listrado dos prisioneiros dos campos.



Fig. 82 e Fig. 83 – Imagens extraídas de *Noite e neblina* (Alain Resnais), inseridas no filme.

Feita a inserção das imagens de arquivo, a montagem logo retorna ao aparentemente tranquilo cotidiano do Camp de Thiaroye. À primeira vista, o cotidiano no campo de trânsito transcorre de maneira tranquila, em meio à surpreendente diversidade de línguas, de nações, de culturas e religiões entre os tirailleurs. Logo após o episódio de Pays e da inserção das imagens de arquivo dos campos de concentração, surge uma sequência levemente cômica, na qual um dos tirailleurs, chamado Koffi, pede ao seu amigo Congo que o ensine a andar de bicicleta. (Eles se tratam pelos nomes dos seus países de origem, como em outra sequência, na qual o alfaiate é chamado de Níger). Em troca do aprendizado, em sinal de reconhecimento e de amizade, Congo ganhará uma noz de cola. Enquanto isso, outros jogam futebol. A sequência amena é interrompida por duas outras que, novamente, dão a ver as relações violentas e

desiguais entre colonizadores e colonizados: a visita da tia do Sargento Diatta Ajambone, acompanhada das suas duas filhas (Bintou e Djissome a xará da mãe e da própria filha de Diatta), quando ela lhe conta – na língua Joola – que os pais dele foram assassinados pelos franceses e descobre, perplexa, que ele se casara com uma delas, com uma mulher francesa com a qual tivera uma filha. A outra sequência refere-se ao episódio no qual os atiradores se recusam a comer a comida podre que lhes foi oferecida, e ainda sem carne. (Segundo o capitão Labrousse, eles teriam direito apenas a um pedaço de carne por semana).



Fig. 84 – Os tirailleurs mostram ao tenente Pierre a comida estragada.

Este episódio revela o primeiro gesto de insubmissão dos atiradores. Um deles diz ao cozinheiro que aquela comida era pior do que a dos campos de concentração. Questionado porque não havia carne, o cozinheiro responde, servindo-se de gestos, que uma distribuição de carne, de tamanho decrescente, para os brancos, os mestiços e os nativos. Aos tirailleurs cabe apenas um pedacinho de carne, uma vez por semana. O tirailleur retruca, com veemência, que as balas que eles recebiam na guerra não era menores que aquelas endereçadas aos outros. Outro soldado diz que, se os porcos e cachorros comessem aquela comida, eles morreriam imediatamente. Um grupo de homens decide ir à cidade, e voltam com um frango e duas ovelhas, que serão devidamente mortas pelo *marabout*, o líder religioso dos muçulmanos. Se outra pessoa matasse os animais, os muçulmanos não poderiam comê-la. Assim fazendo, em um gesto de solidariedade, eles e os não-muçulmanos poderiam se alimentar. O animal é deitado na direção do nascer do sol; com uma faca bem afiada, o sacerdote o degola, dizendo,

em árabe: *Bissimilahi Arahamani Arahim* (Em nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso). (Tradução nossa).



Fig. 85 – Os tirailleurs muçulmanos rezam; os colegas trazem animais para a alimentação.



Fig. 86 – O *marabout* degola o carneiro de acordo com os preceitos da religião islâmica.

Há outra sequência que mostra muito bem os laços de solidariedade que se desenvolviam entre os soldados confinados no Camp de Thiaroye. É uma cena que mostra os soldados jogando cartas. No meio deles está o cabo Diarra, um dos mais velhos, fumando o cachimbo que simboliza a sabedoria e a ancestralidade (e com o qual Sembène fazia curtíssimas e inesperadas aparições em alguns de seus filmes).



Fig. 87 – Tirailleurs descansando, jogando dama e cartas.

Esta cena guarda um detalhe muito importante, que só um senegalês poderia identificar. Atrás dos soldados, há um rapaz que prepara o “athaya”, o chá que os senegaleses têm costume de tomar pelo menos três vezes ao dia. De manhã, de tarde, depois do almoço e de noite, depois do jantar. Isso é um vício do povo senegalês. São pouquíssimas pessoas que não tomam o “athaya” no Senegal. Quando tem casamento, batismo, festas religiosas – tanto de muçulmanos quanto de católicos – sempre tem a presença do “athaya”. Nesta imagem notamos também que Camp de Thiaroye não tem muro, apenas cercas. De longe dá para ver as árvores da savana do Senegal. Os tirailleurs estão presos em seu próprio país.

#### 4.2.1. A caracterização dos tirailleurs

Em sua confrontação fílmica do colonialismo, Sembène constrói e dispõe os personagens dos *tirailleurs* de tal modo que eles portam consigo tanto traços singulares quanto coletivos. Por um lado, alguns personagens são dotados de elementos que os particularizam em seus desejos e peculiaridades; por outro, de maneira complementar, diante das violências e das discriminações que sofrem, eles acabam por se constituir em um corpo político coletivo que se revolta, que se levanta contra a opressão que sobre eles pesava. Evitando uma caracterização por demais genérica que reduziria os atiradores, esquematicamente, a um grupo unívoco, Sembène dá a ver, a cada vez, o rosto, as expressões, as falas e os gestos daqueles que se insurgem contra o poder colonial instalado no *Camp de Thiaroye*.



Koffi



Pays



Oumaro Niger



Burkina Faso



Gabon



Diarra



Congo

Fig. 88 – Imagens de alguns tirailleurs que se destacaram no levante.

Fonte: Elaborado pelo autor.

#### 4.2.2. As visitas dos parentes

Embora o protagonismo político dos tirailleurs seja coletivo, Sembène não deixa de caracterizar alguns personagens com traços peculiares, como o Sargento Diatta e Pays, por exemplo. A figura compósita do Sargento (homem culto, poliglota e melômano), em especial, reúne uma série de componentes que mostram o seu pertencimento a dois mundos distintos, o dos colonizados e o dos colonizadores. Embora o sobrenome Diatta seja muito comum no Senegal, não podemos esquecer que ele é o mesmo da jovem profetisa Aline Sitoé, originária de Cabrousse, na província de Oussouye, do povo Joola, que se rebelou contra os colonizadores franceses, opondo-se ao pagamento dos impostos e à entrega forçada do arroz às tropas coloniais durante a Segunda Guerra Mundial.

Em nossa análise do outro filme de Sembène contemplado nessa tese mencionamos brevemente a história dessa jovem que ouviu as vozes de Emitaï e exortou seu povo a enfrentar os colonizadores franceses. Em *Camp de Thiaroye*, Sembène alude a um episódio ligado à insubmissão de Aline Sitoé Diatta. Depois que ela foi presa e deportada para o campo de detenção de Tombouctou, no Mali (onde ficou por dez anos), a morte de um soldado francês perto do povoado de Effok, levou à represália por parte dos colonizadores, que incendiaram o lugar onde nasceu o Sargento Diatta. Vejamos como isso aparece no filme, na conversa (em língua Joola) que Diatta mantém com sua tia e suas primas (Bintou, a mais velha, e Djissome, a mais nova, são filhas do irmão da tia, a mãe de Diatta).



Fig. 89 – Diatta recebe a visita da tia e das primas.

Diatta diz *Jilako* (Sentem-se), coloca a menina no colo e pergunta: *Kasumai?* (Tudo bem?). Ao que a tia responde: *Kasumai Keb* (Sim, tudo bem). *Muyu jojubo?* (Vocês estão bem?), ele prossegue. A responde Tia: *Eh woli kokubo* (Sim estamos bem). (Tradução nossa). Feitos os cumprimentos costumeiros entre parentes que se reencontram, a tia entrega a comida e o vinho de palma que trouxera, e afirma que ficaram contentes com a volta dele, e que talvez ele possa cultivar as terras do pai. É neste momento que Diatta pergunta pelos pais. Ao que a tia responde:

- *Tiyaye! Ko nan kululumaku kujalomi kuya, kuya, kuya, kufaskeen essukeye ni kubuje ampai, nikubuje iniaye.* (Quando chegaram os brancos, eles atiraram, atiraram, atiraram; destruíram o vilarejo e mataram o seu pai e sua mãe). (Tradução nossa).

Diatta pergunta se foram os soldados franceses mesmo, e ela responde, assertivamente: *Tiyaye! Ko fañil, kuya biyo kufaskene essukeye, kubuje, kubuje essukeye buroom.* (Eles mesmos, atiraram até destruir o vilarejo, mataram, mataram o povo todo). (Tradução nossa).

O relato da tia se refere ao massacre do povoado de Effok, terra natal do Sargento Diatta, ocorrido aproximadamente três anos antes. (ROCHE, 1998, p. 87-115.)



Fig. 90 e Fig. 91 – A mulher e a filha francesas de Diatta. Bintou, a prima com quem ele poderia se casar (segundo os costumes tradicionais dos Joola).

No decorrer da conversa, a prima mais velha, Bintou – com suas roupas e adereços Joola – a canga preta (*kaful*) e o colar (*bamalabu* ou *bakudabu*) – pergunta a Diatta sobre o retrato na estante, ao lado dos livros. Ao saber que se trata da esposa e da filha dele, a tia, espantada, diz com veemência:

*Wuiiiii! Ukane bu, asseki koni añoli, Aw beyab alunlum, aw fañi? Uyab alunlum beya diyo? Bekajetumo bé Effok? Karessak kati iniaye kodi kanumi añilaw, aw nuyab alunlum bekajetumo bebaye? Kombojat panu jaw beteyabul alunlum? Panu kañen?* (Nossa, meu Deus!

Sua esposa com sua filha! Você vai se casar com uma branca? Você mesmo? Casar-se com uma branca para fazer o que com ela? Vai levá-la para Effok? Brancos que mataram o seu pai e a sua mãe? Dei o nome da sua mãe para a minha filha, e você se casa com uma branca, para levar ela para onde? Se eles [os pais] estivessem vivos, você se casaria com uma branca? Teria coragem?) (Tradução nossa).

Os parentes, porém, não desistirão de atrair Diatta para perto de si e do modo de viver dos Joola. O tio também vem visitá-lo, e depois de reconhecer o retrato da mulher e da filha francesas de Diatta, conta que estão preparando a cerimônia de iniciação tradicional dos jovens Joola (*Bukuk*) em Effok, e que a colheita do arroz daquele ano fora ótima. Em seguida, ele pergunta Diatta quando ele retornará ao povoado, e também acerca da sua família francesa. Diatta diz que pretende passar alguns meses em Effok e depois retornar à França para concluir seus estudos. Após aceitar a encomenda do Sargento, que gostaria de enviar café para a sua esposa, o tio diz que havia escolhido – junto com a mãe de Diatta – sua filha Bintou para se casar com ele. Diatta responde que já é casado e é católico.

Nesse momento, o filme corta do olhar do tio para o quadro de Jesus Cristo pendurado na parede. O tio insiste que no povoado há católicos que vão à Igreja e são casados com duas ou três mulheres. Diatta abaixa os olhos, em sinal de recusa. A insistência do tio pode ser vista como uma atitude anti-colonialista dos Joola: casar o Sargento com um de seus parentes seria um modo de tê-lo de volta, recuperá-lo das mãos dos colonizadores. A própria Bintou ainda fará uma última tentativa. Belamente trajada, com lenço na cabeça, colares vistosos e brincos com búzios, ela procura Diatta e o convida – em um tímido gesto de sedução, talvez – a se sentar debaixo da sombra de um imenso baobá, enquanto ouvimos os mugidos dos animais fora de campo, na savana senegalesa. De costas, ela retira a canga de listas horizontais colocada sobre a saia, a coloca sobre os ombros e busca Diatta com o olhar. A montagem, em plano e contra-plano, dá a ver, com precisão, as atitudes de um e de outro.



Fig. 92 e Fig. 93 – Uma nova visita de Bintou, e a recusa de Diatta.

Ao retornar sozinha para sua aldeia, Bintou cruza com o capitão Raymond, que procurava por Diatta. Será nesta paisagem povoada por baobás que Sembène explicitará as posições políticas de Diatta (como veremos mais adiante). Por ora, falemos um pouco mais desse duplo vínculo de Diatta: com o seu povo Joola de Effok e com a família francesa em Paris.



Fig. 94 – Diatta escreve uma carta de amor para sua esposa francesa.

Com seu perfeito domínio da língua do colonizador, Diatta escreve uma carta de amor à esposa francesa, escutando o conhecido *Adágio* de Albinoni (a preferida do casal) em um velho gramofone. Apesar do seu conteúdo amoroso em relação à mulher e à filha (que leva o nome da mãe dele), a escrita da carta parece distanciada, e até mesmo a morte dos pais é mencionada laconicamente, sem maiores detalhes das circunstâncias. Podemos dizer que há uma forte dissociação entre a experiência vivida de Diatta e a escrita, como se sua subjetividade permanecesse distanciada, encoberta pela sintaxe e pelo vocabulário da língua do colonizador.

Porém, ao contrário da interpretação de Sabrina Parent (2014), não cremos que se trata simplesmente de alienação ou de uma assimilação cultural irrefletida por parte do Sargento. (. Pensamos que se trata mais de uma composição dividida da subjetividade, por força mesmo do alcance da colonização, que atinge o cerne do psiquismo. Como demonstraremos mais adiante, o filme se encarregará de mostrar outras dimensões da figura do Sargento, que provam como sua sensibilidade musical não se encontra simplesmente alienada no gosto pela música erudita europeia.

### 4.3. Um episódio de racismo em Dakar



Fig. 95 – O bairro dos colonos em Dakar e os trabalhadores senegaleses.



Fig. 96 – Os colonos franceses e os senegaleses.



Fig. 97 – Os colonizadores vivem em seu pequeno mundo.

A mise-en-scène realista, cuidadosamente elaborada por Sembène, é composta por elementos intertextuais e conotações simbólicas (como mostram as três imagens acima). Quando Diatta tira uma licença para visitar Dakar, o plano inicial mostra uma rua tomada pela sombra de uma frondosa árvore, com uma grande casa do outro lado. Na rua, passam um carroceiro e um homem com deficiência, em um carrinho de rolimã que desliza pelo asfalto e mais duas mulheres brancas. Diatta entra no quadro pela direita do espectador: trata-se do bairro onde vivem os colonos franceses, em seus casarões coloniais.

O ambiente – europeu, branco e burguês – contrasta fortemente com os senegaleses. Mais à frente, dois homens estão diante do cartaz do filme *Le corbeau (A sombra do pavor)*, de 1943, dirigido por Henri-Georges Clouzot. Produzido por uma empresa dirigida pelos nazistas na época da Ocupação, a Continental, e apesar de jogar equivocadamente a sombra do colaboracionismo sobre o diretor, o filme, ambigualmente, traduz o ambiente de perseguição instaurado pelo nazismo e implica, criticamente, os franceses, envolvidos por um ambiente de delação e calúnia, em forte contraste com a imagem da Resistência propagandeada pelos gaullistas e comunistas. Como vimos, interessa a Sembène sublinhar as contradições dos franceses, que combateram os nazistas, mas que também cometeram violências similares a eles, no lastro do colonialismo (PARENT, 2014).

Mais à frente, ao retirar as insígnias e se passar por um soldado americano diante de um grupo de soldados franceses, ao qual pedira informações sobre um bordel, Diatta cruza com uma família francesa que recebe seus convidados na frente do portão da casa. Alguns homens vestem uniformes brancos e chapéus coloniais à maneira dos oficiais. Um vendedor de jornais,

negro, anuncia o Paris-Dakar. Na trilha sonora ouvimos o refrão da canção *Que reste-t-il de nos amours?* de Charles Trenet:

*Que reste-t-il de nos amours*  
*Que reste-t-il de ces beaux jours*  
*Une photo, vieille photo*  
*De ma jeunesse*  
*Que reste-t-il des billets doux*  
*Des mois d' avril, des rendez-vous*  
*Un souvenir qui me poursuit*  
*Sans cesse.*

Ironicamente, a inserção da canção inverte o seu sentido nostálgico: o que resta do Império colonial francês sobrevive apenas no imaginário dos colonos, em seu pequeno mundo (isolados nas casas bucolicamente cobertas de flores), pois o perverso “amor” da França pelas suas colônias já se rompeu, como analisa Sabrina Parent (2014). Os “belos dias” da dominação colonial já não encobrem mais a violência da sua possessão. Na sequência seguinte, o ambiente já muda. Diatta encontra o Coq Hardi, o bordel indicado pelo chefe do destacamento francês que encontrara na rua.

Logo que ele adentra o local, uma das moças se dirige à atendente do bar e pede a ela que dobre os preços, pois ele é americano. A balconista lhe pergunta se ele quer uísque ou cerveja. Em francês, ele responde, “Um Pernod” (bebida tipicamente francesa, de alto teor alcoólico), para espanto das duas mulheres. A primeira mulher reconhece que ele não é americano e chama a dona do bordel, dizendo: “Madame, tem um preto aqui” (ela utiliza o termo “nègre”, carregado de estigma e preconceito). Ao abordar Diatta, a dona do bordel aponta para as mulheres e diz “Olha aquelas bundinhas são todas para os *tubab* (brancos, em Wolof) e não para os *buñul* (pretos, em Wolof).



Fig. 98 – A dona do bordel discrimina e expulsa Diatta, valendo-se de termos racistas.

Outra vez, a mise-en-scène é preparada minuciosamente. Atrás do balcão há um rapaz negro, que trabalha no bar, Mamadou, e que observa a cena. Diante do xingamento, Diatta reage, dizendo que foram eles, os negros, os “buñul”, que expulsaram os alemães da França. Enquanto isso, uma moça negra sai de um dos quartos, e é repreendida pela dona do bordel, dizendo que hoje ela estava lenta com seus clientes. A canção que a dona do bordel pedira para animar a *ambiance* era Marjolaine, na interpretação de André Claveau. Junto com o plano da moça negra, que traduz em seu olhar a exploração que sobre ela pesa, ouvimos alguns versos da canção ao fundo.



Fig. 99 – A marjolaine (manjerona) não floresce mais nos campos.

Expulso do bordel, Diatta sofre um segundo episódio de racismo. Na rua, andando sem as suas insígnias (e ainda com o uniforme que os americanos deram aos tirailleurs na guerra), ele é abordado pela polícia do exército americano, que o acusa de ser um contrabandista ou um ladrão. Ele diz, em vão, que é um tirailleur. Ele é agredido violentamente e preso pelos soldados americanos. Gabon, porém, tinha visto toda a cena. Como em um combate, para vingar a prisão injusta do Sargento, seus amigos tirailleurs prenderão, em reação, um soldado americano, tornado prisioneiro no Camp de Thiaroye.

Esse gesto já mostra a atitude insubmissa dos atiradores, cada vez mais pressionados pelas duras condições que os cercavam. Desse episódio de rebeldia que já anuncia o levante que dará origem ao massacre que sofrerão, gostaríamos de reter o seu desfecho, quando, resolvida a situação, o soldado americano que prendera Diatta vai visitá-lo no Camp de Thiaroye. Aqui, também, *a mise-en-scène* construída por Sembène é permeada por componentes intertextuais e por conotações simbólicas que cifram a relação entre colonizadores e colonizados e enfatizam a condição emancipada de Diatta.

#### **4.4. Uma conversa política**

Prestes a retornar para a França, o capitão veio se despedir do Sargento Diatta. Em razão da amizade entre eles, o capitão o chama pelo nome próprio, Aloyse. Ele pergunta, brincando, se estava tudo bem com a prima, Bintou, que acabara de cruzar com ele. Diatta, sorrindo, responde que sim. O capitão logo nota que Diatta está sem o seu uniforme de tirailleur. “Porque fizeram isso com você, que logo dará baixa?”, pergunta o capitão. Ao que Diatta responde: “Porque não somos cidadãos franceses. Nós somos objetos franceses”, ele ressalta. Começa aí uma breve, mas intensa conversa política entre os dois, com pontos de vista divergentes. Para Sembène, tal como fizera no episódio de Pays, que se imaginara ainda preso no campo de concentração, trata-se de traçar, novamente, um paralelo entre a violência nazista e aquela do colonialismo francês.

Indagado porque não solicitara a cidadania francesa, Diatta responde ao capitão que ele permanece africano e mantém o que ele aprendeu na França (Aqui Diatta surge como alter-ego do próprio Sembène, podemos dizer). Em seguida, ele diz que continuará seus estudos na França depois de visitar as ruínas de seu povoado natal. O capitão, surpreso, pergunta: “Ruínas? Nesse momento, Diatta relata o que a tia lhe contara sobre o massacre que os soldados franceses cometeram em Effok, em razão da resistência que os Joola ofereceram diante da confiscação

da sua colheita de arroz pelos colonizadores franceses. Aqui, Sembène como que superpõe o tema de *Emitai* ao episódio de Effok. O capitão pondera que o massacre de Effok acontecera no regime de colaboracionista de Vichy. Ele pergunta se Diatta está a par da conferência de Brazzaville. Realizada em 1944, conduzida pela mão pesada do General de Gaulle, apesar de seu caráter reformista na relação do Império colonial francês com os países africanos, ela rejeitava inteiramente sua emancipação política. Diante desse quadro, a avaliação de Diatta é peremptória: com Vichy ou de Gaulle, ainda se tratava de uma mentalidade colonialista.



Fig. 100 – Diatta sabe como o colonialismo toma novas formas.



Fig. 101– Diatta retorna da savana ao campo colonial.

Para confirmar o ponto de vista de Diatta, o plano final desta sequência mostra o Sargento retornando ao Camp de Thiaroye. Ele passa por uma placa que traz os seguintes dizeres: “Campo dos isolados coloniais”. A frase diz tudo. Os tirailleurs não são mesmo cidadãos franceses. Estão isolados, separados, aprisionados em um campo de trânsito. A seta vermelha é como uma flecha apontada para o corpo de Diatta.

#### 4.5. Uma brevíssima conversação musical, literária e política



Fig. 102 – A reconciliação entre os dois soldados negros.

Para se desculpar, o soldado americano que prendera Diatta em Dakar vai visitá-lo no Camp de Thiaroye. A conversação ocorre toda em inglês. Diatta é o primeiro a chamar o americano de “brother”, (irmão) convidando-o se sentar. Trata-se de uma cena de reconhecimento e identificação entre dois homens negros, mas isso não encobre as diferenças entre eles. O soldado americano leva um presente e um óculos novo, que fora esmagado quando da injusta prisão do Sargento pelos soldados americanos. Diatta põe para tocar a música *Honeysuckle Rose*, interpretada por Charlie Parker. Olhando para a estante, o americano pergunta se os livros são todos dele. Diatta diz sim, afirma que estuda Direito e pergunta se ele conhece Langston Hughes (um dos líderes do movimento *Harlem Renaissance*), Paul Laurence Dunbar e Marcus Garvey (um dos idealizadores do pan-africanismo).

O americano responde que o nome Marcus Garvey lhe diz alguma coisa (“Ele não queria levar os negros de volta para a África?”). Sabrina Parent observa que essa citação de Garvey (e

do seu sonho de unificar a África), tem algo de crítico, se considerarmos as condições políticas do continente à época do lançamento do filme (1988) (PARENT, 2014, p. 115). Outro gesto irônico está presente na fala do soldado americano, ao dizer que Diatta é um sujeito de sorte, se comparado aos negros da América do Norte, e em particular aqueles que, como ele, vem de Detroit (a fábrica de automóveis que tanto explorou os trabalhadores negros). Entretanto, enquanto o americano pode aproveitar a vida noturna em Dakar, Diatta está confinado no campo de trânsito. E se ele poderá retornar à sua cidade natal, este não será o caso para Diatta, como bem sabemos.

#### 4.6. O levante e o massacre

##### 4.6.1. Como o levante foi tomando forma (política e filmica).

Dirigido pelos oficiais franceses nos moldes do colonialismo, o Camp de Thiaroye – que poderia ser caracterizado mais como um campo de confinamento do que de trânsito ou passagem – impõe condições degradantes e humilhantes aos tirailleurs: a comida azeda, os alojamentos improvisados, os banheiros coletivos, a substituição dos uniformes dados pelos americanos pelos uniformes franceses utilizados durante a Primeira Guerra (bermuda e blusa cinzas, sapatos de plástico e o boné vermelho). Até mesmo o Sargento Diatta, com seu cargo de suboficial, foi obrigado a vestir o mesmo uniforme dos tirailleurs.



Fig. 103 – Os dirigentes do Camp de Thiaroye: ainda colonialistas e sempre racistas.

Enquanto os soldados se põem em fila apanhar os novos uniformes que lhes foram impostos, a canção *Lili Marlene*, tocada numa harmônica, nos apresenta o rosto apreensivo de Pays, que novamente percebe as semelhanças com o tratamento que recebera no campo de concentração.



Fig. 104 – Pays se lembra novamente do campo de concentração.

Em resposta ao olhar de Pays, o plano seguinte mostra a torre de vigilância com sua sentinela. Composta em 1915 por um professor (Hans Leip) enviado à guerra, e disputada tanto por alemães quanto pelos aliados, a canção *Lili Marlene* tornou-se um verdadeiro hino antibelicista. Embora os alemães tenham pretendido transformar essa canção do soldado separado da sua amada em um hino nazista, ao ser difundida pela Rádio Belgrado (na antiga Iugoslávia, então ocupada pelos alemães) todas as noites (às 21:55), ela alcançou também os exércitos aliados em vários países. Ao surgir no filme mais de uma vez, ao som dolente da harmônica, a canção parece aludir mais aos terrores da guerra do que à sua promessa esperançosa. No filme, nesta sequência, a canção prossegue até alcançar os tirailleurs em seus barracões, abatidos pela humilhação sofrida, vestindo os uniformes impostos pelos franceses e já sem as suas divisas.

O episódio tem uma marcante importância para o filme. Ele traz consigo um gesto de insubmissão dos tirailleurs e de tomada de consciência de sua situação real. Vendo os colegas prostrados – Koffi, Diarra, Pays, Niger, Congo, Gabon, Burkina Faso – cujo nome alude ao seu país de origem, ele diz que não importa que as fardas tenham sido dadas pelo exército americano ou pelo francês. “Americanos ou franceses, eles são brancos, dá no mesmo”. Seu

colega, por sua vez, diz que eles não são nem americanos nem franceses. “Nós somos africanos, nós somos homens”, ele diz. Embora o episódio tenha uma passagem galhofeira, quando um grupo deles decide ir à cidade em busca de mulheres, a sequência termina em tom grave, com a expressão carregada de Pays. Ao longo do filme, os gestos e as atitudes dele tem um valor de alerta quanto à situação vivida em Thiaroye, mas ignorado pelos companheiros.

O fato que está na origem do levante dos tirailleurs é a decisão dos governantes franceses de decidirem por uma conversão entre francos metropolitanos e africanos que prejudicava fortemente os tirailleurs em relação ao pagamento justo que lhes era devido. Reunidos no pátio, os tirailleurs manifestam sua discordância e indignação. O Major Auguste, comandante de Thiaroye, acintosamente, insulta os tirailleurs, dizendo se quem sabe o dinheiro deles não tinha sido roubado dos mortos em batalha. A fala desencadeia a reação indignada dos tirailleurs: Pays, Diarra e Diatta. O Sargento toma a palavra e, com veemência, põe a nu a hipocrisia dos oficiais franceses, que se negam a reconhecer a valentia e o valor do tirailleurs na luta para libertar a França do jugo nazista. Eles mesmos, os franceses, não lutaram contra os alemães, na época do governo colaboracionista de Vichy. “Onde vocês estavam em 1939-1940”? ele diz se dirigindo aos oficiais.



Fig. 105 – Diatta toma a palavra e enfrenta os oficiais franceses.

Diante da atitude de Diatta, o capitão Labrousse convoca os soldados do campo – baionetas em punho – para afastá-los dali. Os tirailleurs são dispersados à força e a sequência

termina com a música *Lili Marlene*, tocada numa harmônica por um dos homens, ao lado de Pays (que trazia na cabeça o seu troféu tomado aos nazistas, o capacete dos soldados alemães).

Tendo indo ao campo, o General, hipocritamente, afirma que os tirailleurs, em função do seu passado de lealdade à França não sofrerão sanções, mas insiste na injusta conversão dos francos. Um dos homens diz que o General está mentindo. Alguns se acercam dele. Um deles diz que não sairão dali sem o dinheiro deles. O General ameaça leva-lo a um tribunal militar. O motim se precipita. Pays, em um gesto brusco, arranca da mão do General o seu bastão de comando. Por mentir, o General recebe ordem de prisão. As coisas se invertem. Os tirailleurs saem da condição que lhes era imposta. O General é cercado por um grupo de homens. Para marcar a importância deste gesto coletivo, seu caráter disruptivo, rebelde, o filme põe uma legenda, como um marcador histórico para um acontecimento:



Fig. 106 – Um acontecimento: 30 de novembro de 1944, dez horas da manhã.

Tendo tomado o general como refém, os tirailleurs se constituem como uma entidade coletiva, sem hierarquias. O levante vai tomando suas formas próprias.



Fig. 107 – “Somos todos tirailleurs.”

A partir desse momento, a visibilidade dada até então a alguns dos tirailleurs (Diatta, Koffi, Diarra, Gabon, Níger, Congo,) vai se dissolvendo em meio ao protagonismo do conjunto dos tirailleurs, que se tornam um corpo coletivo insubmisso, sem espaço para o protagonismo individual. Distribuídos em pequenos grupos, autônomos, se expressando em suas línguas próprias, já sem a necessidade da intermediação de Diatta (como conhecedor do francês), eles reafirmam sua decisão e sua coesão. Diante disso, o capitão Labrousse convoca o capitão Raymond para conversar com o sargento Diatta. Embora até então demonstrasse sua empatia diante dos seus subordinados, desta vez Raymond demonstra o que nele ainda há de colonizador.

Ele diz a Diatta que eles, os tirailleurs, não tem consciência da seriedade do que fazem. Já ele, Diatta, como alguém instruído, teria. (De certo modo, os africanos ainda são como crianças grandes, inconscientes dos seus atos, até quando se rebelam). Diatta fustiga Raymond: “Há duas regras no Exército? Uma para os brancos e outra para os negros?”. Raymond responde reativamente, dizendo que não gosta que Diatta fale daquela maneira. Diatta retruca, ironicamente. “E Como eu devo falar? Ou melhor, eu não devo falar?” Diatta não se deixa persuadir pelo Capitão Raymond e se junta aos seus iguais. Os tirailleurs tomam o campo de Thiaroye para si.



Fig. 108 – Gestos e falas contra-coloniais.

A essa tomada do campo onde estavam confinados, na condição de prisioneiros, corresponde uma tomada de palavra, como na conversa que Koffi mantém com o General. Olhando nos olhos dele, ele diz: “Nós não somos fascistas, sofremos muito na guerra (...) campo de concentração” (...) Vimos muitos cadáveres de judeus; não fui para escola, sou tirailleur; não fui à escola, tirailleur só sabe atirar com fuzil” (...). Aqui somos todos homens, entendeu?” Nos termos de Koffi:

*Nous pas fascistes, nous souffrir beaucoup beaucoup la guerre, camp de concentration, nous manger kartoffeln, hein ? est-ce que tu comprends mon français? tu compris pas. Nous vu beaucoup beaucoup cadavres juifs. Tu comprends mon français ? Moi pas École, moi tirailleur, tirailleur pas École. Tirailleur connaisse fusil, tirailleur connaisse consigne. La guerre, la guerre. Nous vu beaucoup cadavres. Ici tous hommes, toi homme, moi homme, lui homme. Alors? Tu comprends rien, oh. Cadavre noir, cadavre blanc, kif kif bourricot. Alors, pourquoi toi veux pas payer nous? (Tradução nossa).*



Fig. 109 – Koffi toma a palavra e interpela o General.

“Cadáver negro, cadáver branco, é a mesma coisa (ele utiliza a expressão “kif kif”). E prossegue: “Por que você se recusa a nos pagar?”. Para espanto dos tirailleurs, o General diz que pagará os tirailleurs com a taxa correta entre francos metropolitanos e francos africanos. Pays, no entanto, não crê na palavra de oficial do General. Para Pays, ele mente. Mas, como de outras vezes, os tirailleurs não compreenderam o que ele queria dizer com seus sinais. Enquanto seus companheiros comemoram, eufóricos, a promessa do General, ele, desconfiado, sobe a escola da torre para se tornar o guardião do campo agora sob controle dos tirailleurs. Outra vez, reaparecem as notas da harmônica da trilha de Ismaïla Lô. Como veremos mais adiante, enquanto os tirailleurs acreditam na palavra dada, as autoridades coloniais mentem, e por isso são desacreditadas tanto pelos personagens quanto pelos espectadores, como sublinha Cécile van den Avenne (AVENNE, 2008).

## 4.6.2. A festa e o massacre



Fig. 110 – O campo de prisioneiros torna-se espaço de festa.

Enquanto os homens dormem, exaustos e esperançosos, os tanques do exército francês, traiçoeiros, se aproximam do campo, já de madrugada. A montagem alterna os planos escuros com as luzes que avançam mais e mais, e os sobressaltos de Pays, no alto da torre de vigilância.

De noite, tomados pela alegria, e com instrumentos improvisados com utensílios de cozinha, os tirailleurs fazem uma grande festa. Agora o tirailleur Ismaïla Lô com a harmônica toca outra música, vibrante. Com o crescente entusiasmo do grupo, o som da gaita cede lugar aos ritmos percussivos e aos corpos que dançam. Forma-se uma roda e eles se revezam, dançando ao centro. O canto diz, em wolof:

*Sama negu yaye (bis).*

*Sama negu yaye ladone fanaan bumaye ndaw (bis).*

*Leeji maguenaa maa yoor sama neegue.*

*Sama negu yaye (bis).*

*Sama negu yaye ladone fanaan bumaye ndaw.*

*Sama negu yaye ladone fanaan bumaye ndaw maan.*

*Leeji maguenaa yoor na sama neegue.*

*(O quarto da minha mãe (bis).*

*É no quarto da minha mãe que eu dormia, quando era criança (bis).*

*Agora, eu cresci, tenho meu quarto.*

*O quarto da minha mãe (bis).*

*É no quarto da minha mãe que eu dormia, quando era criança.*

*É no quarto da minha mãe que eu dormia quando era criança.*

*Agora, eu cresci, tenho meu quarto.* (DIÉDHIU, ex-soldado senegalês, 2024. Tradução nossa).

Terminada a festa, Pays permanecia na guarita, vigilante, em luta contra o sono e o cansaço. Enquanto os homens dormem, exaustos e esperançosos, os tanques do exército francês, traiçoeiros, se aproximam do campo, já de madrugada. A montagem alterna os planos escuros com as luzes que avançam mais e mais, e os sobressaltos de Pays, no alto da torre de vigilância.



Fig. 111– De nada valia a palavra do General: os tanques atacam de madrugada.

Batendo com seu capacete nos barracões, Pays acorda a todos e tenta alertá-los sobre o ataque iminente. Seus companheiros continuam a tomá-lo como louco e retornam aos barracões. Eles acharam que ele dizia que os alemães estavam atacando o campo. Súbito, ao som mais estridente de um trompete e de uma harmônica mais grave, o farol de um tanque ilumina um dos barracões. O tanque toma todo o plano, com seu gigantesco olho de ciclope.

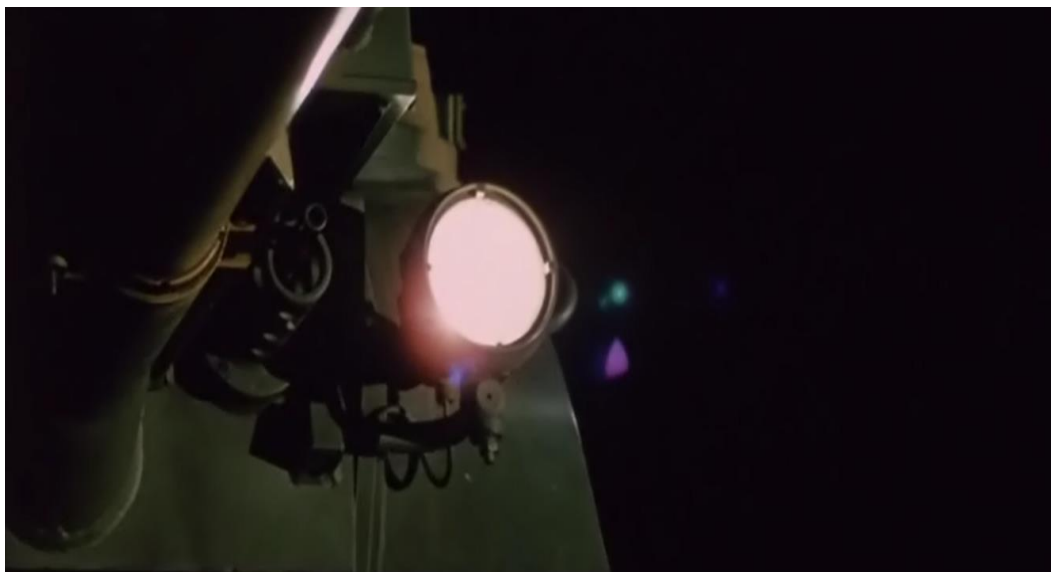


Fig. 112 – A luz da lua cedeu lugar aos faróis dos tanques.

Surge um novo marcador para um novo acontecimento: o massacre. E preciso que ele seja assinalado. No escuro, a legenda surge junto com os canhões dos tanques.



Fig. 113 – A data do massacre.

Os versos *Dibi dibi rek, Aah dibi dibi rek, Aah dibi dibi rek*, da música de Ismaïla Lô surge junto com os estrondos dos barracões sendo explodidos pelos tanques e os gritos dos tirailleurs em correria, alvejados pelas metralhadoras. Correndo em todas as direções,

desorientados, os movimentos dos tirailleurs tem algo de eisensteiniano: os planos, repetidos, sem preocupações de encadeamento narrativos, são intensivos, enfáticos: exibem o páthos da destruição. Pouco a pouco a música vai diminuindo de intensidade, as explosões somem, não ouvimos mais os estrondos dos tanques, escutamos somente o barulho das esteiras sobre as ruínas. O farol vasculha o lugar devastado. Em uma sequência impressionante, um breve plano sequência, com o ponto de vista perto do chão, mostra os corpos abatidos. Todos aqueles que até então havíamos conhecido pelo seu nome próprio, pelo seu jeito de falar, pelas suas atitudes, ações e pensamento, estão reduzidos a corpos dos quais a vida foi retirada, brutal e violentamente: Diarra, Pays, Gabon, Diatta, Congo Niger. Enquanto vemos os corpos abatidos, um a um, o som da harmônica vem acompanhado do rufar de um tambor, até que surge um novo marcador, um índice do massacre, uma nova legenda:



Fig. 114 – O que resta.

#### 4.7. Epílogo



Fig. 115– Alvorecer sanguinolento.



Fig. 116 – Enterrados em valas comuns.

O amanhecer na savana surge em cores sanguíneas. Ao fundo os baobás são sombras detrás das cercas de arame farpado. No fora de campo, o piado estridente de pássaros. Cadáveres negros são envoltos em lençóis brancos, colocados em valas comuns pelos tirailleurs que sobreviveram ao massacre. A música da sequência final prossegue. Agora os sons da harmônica soam ainda mais agudos e cortantes, acompanhados pelos sons de um trompete. Urubus sobrevoam. Os homens que enterram seus companheiros choram e soluçam, enquanto jogam a terra sobre as valas.

Enquanto isso, em Dakar, a sequência seguinte se abre com o primeiro plano de uma escultura de madeira (um pássaro de asas grandes e abertas, de bico muito longo, com a cabeça abaixada), transformada em objeto de decoração da casa do General Dagnan, que entra no plano seguinte, junto com a bandeira da França. O capitão Labrousse e o Major Auguste contam que as ordens foram cumpridas. O General lhes comunica que seus atos foram aprovados pelo Ministro das colônias e pelo governador Geral da África Ocidental.

Os planos que se sucedem combinam, em fusão, a partida para a Europa dos novos tirailleurs recrutados (já com suas fardas de inverno) e imagens dos tirailleurs assassinados. Os sons da harmônica e do trompete já se anunciam saudosos. Quantos deles voltariam?



Fig. 117 – As imagens se fundem, os acontecimentos se repetem: os novos recrutados que partem.

O filme se fecha com uma sequência de forte conotação simbólica, e cujos significados nos deixam intrigados, sem decifrá-los inteiramente. Dentre os parentes que vieram se despedir dos tirailleurs que partem, estão o tio de Diatta e a prima que lhe fora oferecida em casamento, Bintou. Eles tinham vindo se despedir do Sargento, sem nada saber do massacre de Thiaroye (assim como os as outras famílias). Talvez, por insistência do tio, Bintou traz um presente nas mãos, uma boneca de pano. Bintou traz no alto da testa, colocado no cabelo, dois búzios, adereço que identifica as mulheres casadas. Os búzios têm um significado muito forte para as mulheres na sociedade Joola. Eles representam a pureza, a fertilidade, a proteção e a sustentabilidade para se ter um casamento durável. Estaria o tio já considerando-a casada com

Diatta? (já que no povoado de Effok a poligamia era permitida). Ambos descobrem, porém, que Diatta não virá.



Fig. 118 – Os parentes que vieram se despedir dos novos tirailleurs recrutados.

O penúltimo plano mostra o rosto de Bintou, com as lágrimas escorrendo. Ela abaixa os olhos para a boneca. Podemos ver os búzios que enfeitam seus cabelos, os braceletes, o vestido com as mesmas cores da moça, de acordo com os costumes Joola. Ela seria um duplo de Bintou, também oferecida em presente a Diatta. Porém, tal como vimos na carta que Diatta escrevera para sua esposa francesa, estamos diante de um novo ciclo de mortes e desaparecimentos, de viúvas e órfãs, dos dois lados, na França e no Senegal, mas de modo descomunalmente desproporcional para as famílias que agitam os braços para as centenas de tirailleurs no convés do navio que sai do porto de Dakar. Bintou e a boneca Joola já prenunciam as futuras viúvas e órfãos dos tirailleurs que partem.



Fig. 119 – A boneca Joola: um presente e um duplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer que a França, ainda hoje, mantém uma política neocolonial em relação não apenas ao Senegal, mas também junto a outros países africanos (e não apenas aqueles que ela colonizou). “Sem África francófona, a França não teria uma história política no século XX”, afirmava Sembène Ousmane. Nós, africanos, depois de três séculos de colonização, conquistamos a independência política de nossos países, mas mesmo assim, em diferentes contextos e situações, ainda permanecemos – material e simbolicamente – presos a relações de subalternidade diante dos europeus colonizadores. Porém, se foram necessárias muitas décadas de luta e revolta para que o continente africano pegasse seu destino nas mãos, sempre houve, ao longo da colonização, movimentos, atitudes, formas de viver e de pensar contra-colonizadoras, como escreveu Nêgo Bispo:

O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (Bispo, 2023, p. 58-59).

No documentário *Sembène: the making of Africa Cinema* (1994), de Manthia Diawara e Ngugi Wa Thiong’o, há uma passagem que revela uma surpreendente afinidade entre o pensamento do cineasta senegalês e o do pensador quilombola brasileiro. No filme há uma conversa – intermediada e traduzida por Manthia Diawara – entre Sembène e o diretor americano John Singleton, que já havia, à época, dirigido os admiráveis *Boyz N Hood* (1991) e *Poetic justice* (1993). Singleton se queixa de que, nos Estados Unidos, há pessoas que acham o cinema dele e maneira dele pensar, “estranhas” (Diawara traduz por *bizarres*). Para ele, essas pessoas sempre foram escravas em suas mentes (*slaves in their minds*), enquanto ele, Singleton, está sempre procurando se libertar. Concordando com ele, Sembène diz que o neo-colonialismo, na *Amérique noire*, está na cabeça das pessoas. Ele não está nas correntes, e sim nas mentes, ele enfatiza. Em contraposição, na África, Sembène diz:

nós somos livres, pelo menos é isso o que as pessoas dizem, mas nossas cabeças são colonizadas. No tempo dos nossos ancestrais, mesmo na época da colonização mais violenta, o colonialismo ocupava a terra, mas nossos avós

tinham a cabeça livre. Eles tinham sua cultura, sua expressão: quando eles voltavam para suas casas, eles podiam cantar, dançar. Hoje, nós precisamos colocar isso na nossa cabeça. Quando nós olhamos para o homem branco – e que não é a referência, quem é o pior inimigo da humanidade? Todo o sofrimento da humanidade vem do homem branco. Enquanto nós [africanos] trabalhamos para tornar a terra viável, eles fazem de tudo para destruí-la (Sembène entrevistado por Diawara, 1994).

Não poderia haver confluência (para retomar o conceito criado por Nêgo Bispo) mais adequada entre os dois criadores: o escritor e cineasta, o agricultor e pensador. Com efeito, ao lado de outras lideranças e mestres quilombolas, Nêgo Bispo insistia que somente os povos negros e indígenas poderiam devolver a vida à terra, hoje totalmente expropriada pelo capitalismo, esgotada por tudo que dela é extraído e comercializado.

Em nossa tese, como demonstramos nos capítulos precedentes, os filmes *Emitai* e *Camp de Thiaroye*, manifestam, com toda força, as atitudes e as lutas contra-colonizadoras dos senegaleses. No primeiro, liderados pela iniciativa das mulheres – rebeldes e insubmissas – do pequeno vilarejo de Effok, em Casamance, que não cedem às pressões e torturas dos soldados franceses, os Joola se recusam a entregar o seu arroz aos colonizadores, em razão dos “esforços de guerra” (nos termos dos colonizadores). Como dizia Sembène, qualquer ser humano que abaixa sua cabeça diante de outro é um neo-colonizado. De maneira similar, no segundo filme, os *tirailleurs* que defenderam a França na Segunda Guerra Mundial, confinados no Camp de Thiaroye, tornados prisioneiros (à maneira dos campos de concentração), também se rebelam e pagam com suas vidas o levante que sustentaram.

Há uma outra passagem no filme de Diawara e Wa Thiong’o no qual um estudante diz a Sembène que é mais difícil sair do neo-colonialismo. Ao que Sembène responde: “Como cidadão, o que você faz? Você está à espera de um Messias? Você precisa fazer algo a partir da sua casa. Todos nós somos a favor da revolução, mas nós queremos realizá-la por procuração. Nós queremos que alguém a faça no nosso lugar”, ele critica. Na sequência seguinte, já em outro lugar, Diawara diz a Sembène que a juventude africana, naquele momento (1993-1994), defendia pontos de vistas bem radicais, ao reivindicar que seria preciso começar do zero. O cineasta diz que sim, é o direito deles, e ele concorda com isso. “Se for preciso sacrificar pai e mãe, a começar por Sembène, que sacrifiquem. Quando um galho não é mais útil para ninguém, é preciso cortá-lo. Ninguém pode fazer isso em nosso lugar. (...) Para cauterizar uma ferida é preciso utilizar a lâmina de uma faca, bem aquecida, incandescente, e encostá-la na carne”, ele diz. Nessa passagem, Diawara nada diz, apenas escuta.

Em seguida, numa operação conduzida pela montagem, retorna-se à conversa entre Sembène e John Singleton. O cineasta afro-americano menciona o caso de Burkina Faso, onde as pessoas tem cada vez menos terra, não tem onde morar, e diz que ele pensa cada vez mais retornar à África e permanecer três ou quatro meses. Sembène afirma que a situação de Singleton é aquela de todas as pessoas negras que vivem a diáspora. Dirigindo-se diretamente ao cineasta afro-americano, Sembène declara: “Você é rico de duas culturas; da cultura africana que você vai descobrir aqui, e também da própria “cultura americana”. (Como não se lembrar daquela conversa que o Sargento Diatta, em *Camp de Thiaroye*, tivera com o soldado negro americano, ao som de Charlie Parker, falando dos panafricanistas?).

Sembène prossegue: “Nós devemos chegar a uma síntese. A África do passado não voltará, e são vocês, os jovens, que vão construir uma nova África. (Nesse momento, Diawara traduz parte do que Singleton diz: “sim, eu quero fazer parte do futuro”). Sembène prossegue, à maneira de um mestre, com sua autoridade: “Isso não é um direito, é um dever: vocês são a voz de toda uma comunidade, a boca dos que não podem falar, os olhos dos que não podem ver, as orelhas dos que não podem escutar, as pernas dos que não tem pernas. Isso é um dever seu, não um direito. Você e eu não somos nada sem nossa comunidade”.

A cena seguinte, ao som de tambores, se abre com um plano aberto do FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou), que se realiza a cada dois anos em Burkina Faso, mencionado há pouco por Singleton na conversa com Sembène. O cinema encontra um lugar onde quase não há mais terra para os habitantes. O cinema pode ser um abrigo para os que não tem terra, parece dizer Diawara, ele também, agora, tornado aprendiz de Sembène.

O fato de eu ter nascido na mesma região de Sembène Ousmane, na cidade de Ziguinchor, é um dos motivos – talvez o mais longínquo – que me levou a escrever esta tese. Quando eu era adolescente, ele visitava as nossas escolas e incentivava a juventude a ler e a amar a literatura. De certo modo, ao escrever esta tese, eu reencontro minha infância e vejo também como o futuro se abriu para mim.

Hoje, em 2024, como senegalês, longe do país de origem, vivendo há muitos anos no Brasil, ao escrever sobre o cinema contra-colonizador de Sembène Ousmane, descubro que as imagens e as palavras dele me alcançaram, mesmo eu estando já tão distante, no espaço e no tempo. Eu também me reconheço como uma pessoa negra vivendo a diáspora. Os filmes dele me encontraram. Como Aimé Césaire escreveu em *Discurso contra o colonialismo*, todas as civilizações passam (até mesmo a *indefensável Europa*), mas os povos permanecem. Eles sobrevivem em suas formas de vida e de pensamento, que se transformam e se renovam, e nas

imagens e palavras que testemunham esse movimento, como em *Emitai* e em *Camp de Thiaroye*.

## REFERÊNCIAS

- AWENENGO-DALBERTO, Séverine. **Le conflit casamançais** : Matrices, émergence et évolutions. 2008. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-00705436/document>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- AWENENGO-DALBERTO, Séverine. **Usages de l'histoire et mémoires de la colonie dans le récit indépendantiste casamançais**: des écritures casamançaises de soi (1982-2000). In: Outre-mers, tome 97, n°368-369, 2010. **Cinquante ans d'indépendances africaines**. pp. 137-157. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/outre\\_1631-0438\\_2010\\_num\\_97\\_368\\_4494](https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2010_num_97_368_4494). Acesso em: 02 mar. 2023.
- BAMBA, Mahomed e MELEIRO, Alessandra (Org). *Filmes da África e da Diáspora*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BARRY. B. A. **La Sénégambie du XVI au XVIII**: évolution des Wolof, des Seereers et des Tuku loors. In: Histoire Générale de l'Afrique V. L'Afrique du XVI e au XVIIIe siècle. Présence Africaine /Edicef /UNESCO, 1998, chap. 10. p. 189-220.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), 2015.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.
- CABRAL, Amilcar. **Unité et lutte**. Maspero: Paris, 1975.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- CÉSAIRE, Aimé. **Diário de retorno ao país natal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- DIALLO, Doudou. « **L'Aube tragique du 1<sup>er</sup> décembre 1944 à Thiaroye** », Afrique Histoire n° 7, 1983, p. 49-51.
- DIWARA, Manthia. **African Cinema: politics & culture**. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis, 1992.
- DIWARA, Manthia. “**Who is in control?**”, West Africa, 3572, 17 de fevereiro, 1986a, pp. 348-349.
- DIWARA, Manthia. “**Images of children**”, West Africa, 3599, 25 de agosto, 1986b, pp. 1780-1781.
- DIÉDJOU, Djib. “**Interview avec Ousmane Sembène**”, Le Soleil, 7 novembre, 1993, pp. 8-9.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Soulèvements**. Editions Gallimard/Jeu de Paume: Paris, 2016.

DIEME, Kassoum. **Casankoolu no Brasil e no Canadá: migrações e contribuições ao desenvolvimento humano na Casamansa**. 2024. 543f. Tese (Doutorado). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília-DF.

DIOP, Cheikh Anta. **Nation nègre et culture**. *Présence Africaine*. Paris: 1954, 1979.

DIOP, Cheik Anta. **Civilisation ou barbarie**. *Présence Africaine*. Paris: 1954, 1981.

DIOP, Mag Maguette. **Cinéma Sénégalais : Ousmane Sembène. Le précurseur de son legs**. L'Harmattan-Sénégal, 2017.

FANON, Frantz. **Peau noire masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.

FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: François Maspero, 1968.

FANON, Frantz. **Pour la révolution africaine**. François Maspero, Paris, 1969.

FARGETTAS, Julien. «**La revolte des tirailleurs sénégalais à Thiaroye** », *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire, n° 92, 2006, p. 117-130.

FARGETTAS, Julien. **Les tirailleurs sénégalais, Les soldats noirs entre légendes et réalités: 1939-1945**: Paris : Tallandier, 2012.

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

GOERG, Odile. **Fantômas sous les tropiques**. Aller au cinéma en Afrique coloniale. Vendémiaire, 2015.

GOMES, Antonieta Rosa. « **O Conflito de Casamansa e as Relações de Poder na Senegâmbia: Senegal, Guiné-Bissau e Gâmbia** », *Cadernos de Estudos Africanos* [Online], 38 | 2019, p. 217-237.

GUEYE, Mbaye. « **Le 1<sup>er</sup> décembre 1944 à Thiaroye, ou le massacre des tirailleurs sénégalais anciens prisonniers de guerre** », *Revue sénégalaise d'histoire*, n° 1, 1995, p. 3-23.

GUIMARÃES, César. **Imagens eurocêntricas, caminhos contra-coloniais**. In: FARIAS, Ana Ângela; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Fernando de; SILVA, Renato da. (Org). *Poéticas de Pesquisa: Cartografando o audiovisual*. Aracaju: Criação, 2021.

HABTE, Aklilu e WAGAW, Teshome. In: MAZRUI e WONDJI. *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 816- 846.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MABON, Armelle. **Prisonniers de guerre « indigènes »** Visages oubliés de la France occupée. Éditions La Découverte, Paris, 2010, 2019.

MABON, Armelle. « **La tragédie de Thiaroye, symbole du dénie** » *Homme et Migration*, n° 1235, 2002, p. 86-95.

MABON, Armelle « **Le massacre des ex-prisonniers de guerre coloniaux le 1<sup>er</sup> décembre 1944 à Thiaroye (Sénégal)** ». In: LORIN Amaury et TARAUD Christelle, **Nouvelle histoire des colonies européennes (XIX<sup>ème</sup> -XX<sup>ème</sup> siècle)**. Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 197-209.

MALDONADO-TORRE, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINHO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRE, Nelson, GROSGOUEL, Ramón (org). **Colonialidade e pensamento dispórico**. 1. ed- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 31-61.

MANGA, Mohamed Lamine. **Introduction**. In : MANGA, Mohamed Lamine. *La Casamance dans l'histoire contemporaine du Sénégal*. Paris, Ed. L'Harmattan, 2012, p. 25-33.

MARAN, René. **Batouala**. Première édition: Paris : Albin Michel, 1921. Nouéface: Paris: Albin Michel, 2021.

MAZRUI, Ali A. “**Procurai primeiramente o reino político...**” In: MAZRUI e WONDJI. *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 125-149.

MBEMBE, Achilles. **Sair da grande noite**. Ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edicões, 2018.

M'BOKOLO, Elikia. A África Equatorial do oeste. In: MAZRUI e WONDJI. *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 228-260.

MOURRE, Martin. Thiaroye 1944, **Histoire et mémoire d'un massacre colonial**. Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2017.

NZABATSINDA, Anthère. **Études françaises**. La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène. Volume 31, Number 1, Summer 1995.

PARENT, Sabrina. **Cultural Representations of Massacre**. Palgrave Macmillan US, 2014. Disponível em: <https://link.springer.com/book/10.1057/9781137274977>. Acesso em: 20 abr. 2024.

REVUS & CORRIGÉS. **Films Classiques, Regards Modernes**. Histoire (s) de Cinéma d'Afrique (s). Paris, n.10. Printemps, 16 mars 2021.

ROCHA, Christian. **Chronique casamançaise**. Le cercle de Ziguinchor au Sénégal pendant la guerre de 1939-1945. Outre-Mers. Revue d'histoire Année 1998, p. 87-115.

SANÉ, Mamadou Lamine. **Ritualités féminines et résistance chez les Joola de Basse - Casamance au XX<sup>ème</sup> siècle**: UN mouvement contestataire ? Université Cheikh Anta Diop, Dakar (Sénégal). Laboratoire de Recherche sur l'Histoire et les Sociétés Africaines, décembre 2023.

SEMBÈNE, Ousmane. **Les Bouts de bois de Dieu**. Paris: Presse Pocket, 1960.

SEMBÈNE, Ousmane. **Ô Pays mon beau peuple**. Paris: Presse Pocket, 1957.

SEMBÈNE, Ousmane. **Le Docker noir**. Paris: Présence africaine, 1956.

SENGHOR, Augustin Diamacoune. **Histoire de la Casamance (1645-1960)**. Éditions L'Harmattan, Paris, 2018.

SENGHOR, Lamine. **La violation d'un pays et autres écrits anticolonialistes**. L'Harmattan, Paris, 2012.

SENGHOR, L. S. **Négritude et humanisme**. Paris, Éditions du Seuil, 1964.

SENGHOR, L. S. **“Prayer for peace”**. In: J. Reed e C. Wake (org. e trad.). **Senghor: prose and poetry**, Londres, OUP, 1965.

SENGHOR, L. S. **Liberté II : nation et voie africaine du socialisme**. Paris, Éditions du Seuil, 1971.

SURET-CANALE, Jean e BOAHEN, A. Adu. **A África Ocidental**. In: MAZRUI e WONDJI. *História geral da África*, VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p. 191- 227.

THIAM, Iba der; NDIAYE, Nadiour. **Histoire du Sénégal et de l'Afrique**. Nouvelles Éditions Africaines, Dakar, 1976.

TRINCAZ, Pierre Xavier. **Colonialisme et Régionalisme: Ziguinchor en Casamance**. Editions de l'ORSTOM. Institut Français de Recherche Scientifique pour le Développement en Coopération. Collection Travaux et Documents no 172. Paris. 1984.

TWADDLE, Michael. **A África Oriental**. In: MAZRUI e WONDJI. *História geral da África*, VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p. 261- 294.

VIEYRA, Paulin Soumanou. **Le cinéma au Sénégal**. Paris: L'Harmattan, 1983.

#### FILMOGRAFIA ANALISADA

SEMBÈNE, Ousmane. **Emitai**. Uma produção da Filmi Domirev. Senegal, 1971. 35mm, 98 minutos, cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=553YDP8YaEc>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SEMBÈNE, Ousmane e SOW, Thierno Faty. **Camp de Thiaroye**. Uma produção da Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor, Senegal, 1988, 147 minutos, cor. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=FTmH\\_jFzex8](https://www.youtube.com/watch?v=FTmH_jFzex8). Acesso em: 30 jun. 2020.

## MATERIAIS AUDIOVISUAIS COMPLETARES

Ousmane Sembène entrevistado por Manthia Diawara em 1994. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/entrevista-com-manthia-diawara>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DIOP, Cheikh Anta: La conférence de Niamey, 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TzIE60nGbU>. Acesso em: 05 fev. 2020.

MARECHAL PÉTAIN e seu governo (1917). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Saka9YfKcqk>. Acesso em: 05 fev. 2020.

MABON, Armelle. Massacre de Thiaroye en 1944: « C'est un crime de masse prémédité »  
Disponível em: <https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=Trag%c3%a9die+de+Thiaroye+%3a+l%e2%80%99historienne+Armelle+Mabon+d%c3%a9bout%c3%a9e+de+sa+plainte+en+dif+famation+lmonde.fr&mid=4142F2CDCCAEAA2476404142F2CDCCAEAA247640&FORM=VIRE>. Acesso em: 09 jul. 2020.

MASSACRE DE THIAROYE: A luta por justiça no Senegal, 80 anos depois. Disponível em: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=Alma+preta++massacre+no+senegal#fpstate=ive&vld=cid:e7633b90,vid:mfZ-4VPD81Y,st:0>. Acesso em: 14 dez. 2024.

LÔ, Ismaïla. Tajabone. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRRyyZmONE&list=PLuVVwnoofwgHjN11BTdoLV5cpHaV8aH0K&index=14>. Acesso em: 04 abr. 2024.

LÔ, Ismaïla. Africa. Disponível em: <https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=musica+de+isma%c3%a9fla+l%c3%b4+no+filme+camp+de+thioroye+tocando+a+gaita&mid=9B6DB03B5567CDA5076B9B6DB03B5567CDA5076B&FORM=VIRE>. Acesso em: 04 abr. 2024.

LÔ, Ismaïla. Témoignage sur sa participation au film "Camp de Thiaroye" de SEMBÈNE Ousmane. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uU\\_drsQ5cy4](https://www.youtube.com/watch?v=uU_drsQ5cy4). Acesso em: 01 dez. 2024.

N'DIAYE, Abdoulaye. Le dernier tirailleur sénégalais de la guerre de 1914-1918. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=69CMx\\_dMSYI](https://www.youtube.com/watch?v=69CMx_dMSYI). Acesso em: 10 mai. 2023.

SEMBÈNE, Ousmane. **Borom Sarret**. Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises. Senegal, 1963, 16mm, 21 minutos, P&B).

SENEGAL: des députés français réclament une commission d'enquête sur le massacre de Thiaroye. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=epPleCO5sxs> Disponível. Acesso em: 25 jul. 2024.

RFI. Le sacrifice des tirailleurs sénégalais sur le Chemin des Dames. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Saka9YfKcqk>. Acesso em: 13 fev. 2023.

RFI . Thiaroye, les tirailleurs sacrifiés [E3] - Coupables ou boucs émissaires? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zxwvwz31Ts>. Acesso em: 30 jun. 2023.

RFI. Thiaroye, les tirailleurs sacrifiés [E4] - Mémoire ou histoire ? Disponível m em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICweUO3gNqg>. Acesso em: 30 jul. 2024.

### ENTREVISTAS REALIZADAS

Mamadou Nkrumah Sané, Secretário-Geral do Movimento das Forças Democráticas de Casamance (MFDC). Entrevista concedida a Ousmane Sané em 15 de janeiro de 2022.

Lamine Bodian, Professor do Departamento de Linguística da Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD). Entrevista concedida a Ousmane Sané em 20 de janeiro de 2024.

Abdoulaye Diédhiou, ex-militar senegalês. Entrevista concedida a Ousmane Sané em 18 de março de 2024.

## ANEXOS

## ANEXO A - FILMOGRAFIA DE SEMBÈNE OUSMANE

**Borom Sarret** (1963, Senegal, 16mm, 21 minutos, P&B)

Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises

Produção: Ousmane Sembène

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Christian Lacoste

Edição: André Gaudier

Elenco: Abdoulaye Ly

**Niaye** (1964, Senegal, 35mm, 35 minutos, P&B)

Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises

Produção: Ousmane Sembène

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan

Edição: André Gaudier

Trilha sonora: Fatou Casset, Keba Faye

Elenco Serigne Sow, Astou Ndiaye, Mame Dia, Moudou Sene

**La noire de...** (1966, Senegal, 35mm, 65 minutos, P&B)

Uma produção da Filmi Domirev e Les Actualités Françaises

Produção: André Zwobada

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: George Caristan

Edição: André Gaudier

Trilha sonora: Air populaire senégalais

Elenco: Thérèse N'Bissine Diop, Anne-Marie Jeline, Robert Fontaine, Momar Nar Sene, Toto Bissaite

**Mandabi** (1968, Senegal, 35mm, 90 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev e Comptoir français du film

Produção: Jean Maumy, Paul Soumanou Vieyra

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Paul Soullignac

Edição: Gillou Kikoine

Som: Henry Moline

Elenco: Mamadou Gueye, Isseu Niang, Serigne Ndiaye, Serigne Sow, Moustapha Touré

**Tauw** (1970, Senegal, 16mm, 24 minutos, cor)

Uma produção da Broadcasting Film Commission e National Council of the Church of Christ

Produção: Paulin Soumanou Vieyra, Herbert F. Loew

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan 86

Edição: Mawa Gaye

Música: Samba Diabara Samb

Elenco: Amadou Dieng, Mamadou M'Bow, Fatim Diagne, Coumba Mané, Yoro Cissé, Mamadou Diagne, Christophe Colomb

**Emitai** (1971, Senegal, 35mm, 98 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev

Produção: Paulin Soumanou Vieyra, Myriam Smadja

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan

Edição: Gilbert Kikone

Trilha sonora: Manu Dibango

Elenco: Robert Fontaine, Ibou Camara, Michel Renaudeau, Pierre Blanchard, Andoujo Diahou

**Xala** (1974, Senegal, 35mm, 123 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev e SNCP

Produção: Paulin Soumanou Vieyra

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan

Edição: Florence Eymon

Trilha sonora: Samba Diabara Samb

Elenco: Tierno Leye, Miriam Niang, Douta Seck, Younoussé Seye, Seune Samb

**Ceddo** (1976, Senegal, 35mm, 120 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev

Produção: Paulin Soumanou Vieyra

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Georges Caristan, Orlando Lopez, Bara Diokhane, Seydina O. Gaye

Edição: Florence Eymon, Dominique Blain

Som: El Hadji Mbow, Moustapha Gueye

Elenco: Tabata Ndiaye, Mamadou Ndiaye Diagne, Mamadou Dioum, Mustapha Yade

**Camp de Thiaroye** (1988, Senegal, 147 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor

Produção: Mustafa Bem Jemja, Ouzid Dahmane, Mamadou Mbengue

Direção: Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow

Roteiro: Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow

Fotografia: Smail Lakhdar-Hamina

Trilha sonora: Ismael Lo

Elenco: Ibrahima Sane, Mohamed Dansoko Camara, Sikiri Bakara, Jean Daniel Simon, Pierre Orma

**Guelwaar** (1991, Senegal, 35mm, 115 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev, Galaté Films, FR 3 Film Production, Channel Four, WDR

Produção: Jacques Perrin, Ousmane Sembène

Direção: Ousmane Sembène 87

**Faat-Kiné** (2000, Senegal, 35mm, 120 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev, Agence de la Francophonie, Canal + Horizon

Produção: Wongue Mbengue

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Dominique Gentil

Edição: Kahena Attia- Riveil

Trilha sonora: Yandé Codou Sene

Elenco: Venus Seye, Mame Ndoumbe Diop, Tabara Ndiaye, Awa Sene Sarr, Ndiagne Dia

**Moolaadé** (2004, Senegal/França/Burquina Fasso/Camarões/Marrocos/Túnisia, 35mm, 120 minutos, cor)

Uma produção da Filmi Domirev, Centre Cinematographique Marocian, Direction de la Cinematografie Nationale, Cinetelefilms, Films de la Terre Africains

Produção: Bertrand Michel Kaboré

Direção: Ousmane Sembène

Roteiro: Ousmane Sembène

Fotografia: Dominique Gentil

Edição: Abdellatif Raiss

Som: Denis Guilhem

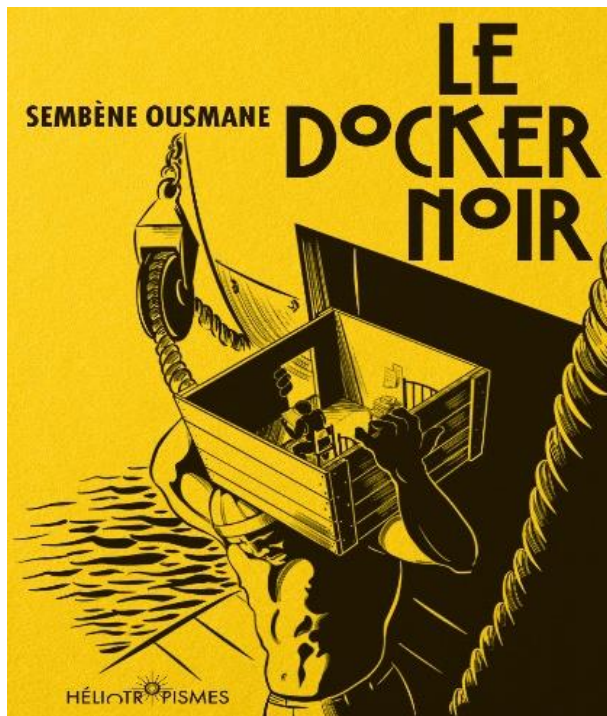
Trilha sonora: Boncana Maiga

Elenco: Fatoumata Coulibaly, Maimouna Hélène Darra, Salimata Traoré, Dominique Zeida

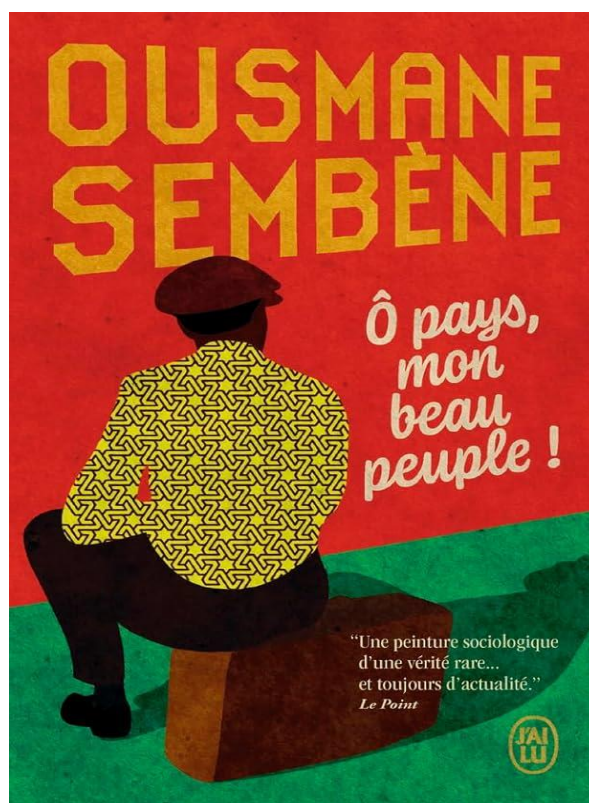
Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de informações retiradas da internet, 2024.

## ANEXO B - OBRAS LITERÁRIAS DE SEMBÈNE OUSMANE

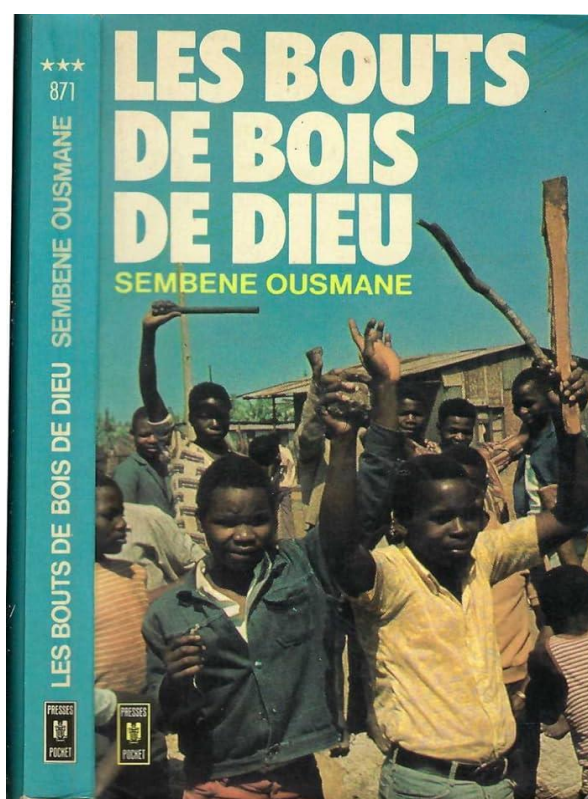
. *Le Docker noir* (Paris: Présence africaine, 1956);



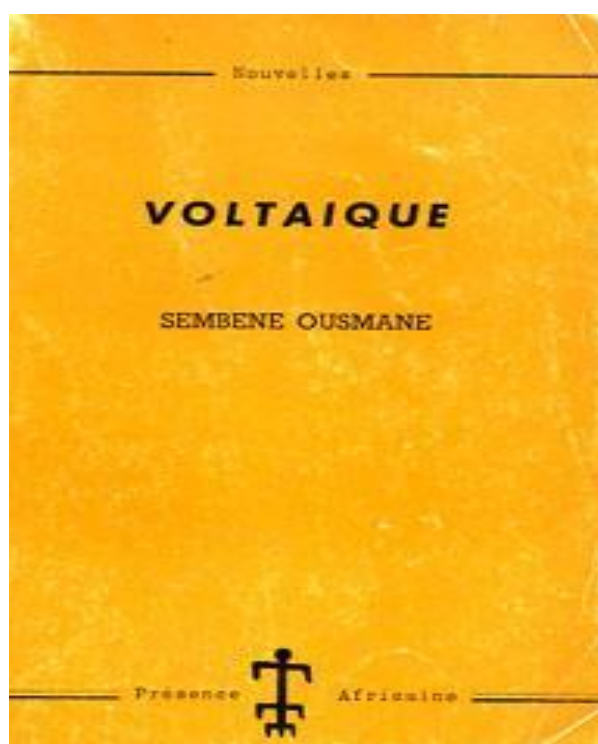
. *Ô Pays mon beau peuple* (Paris: Presse Pocket, 1957);



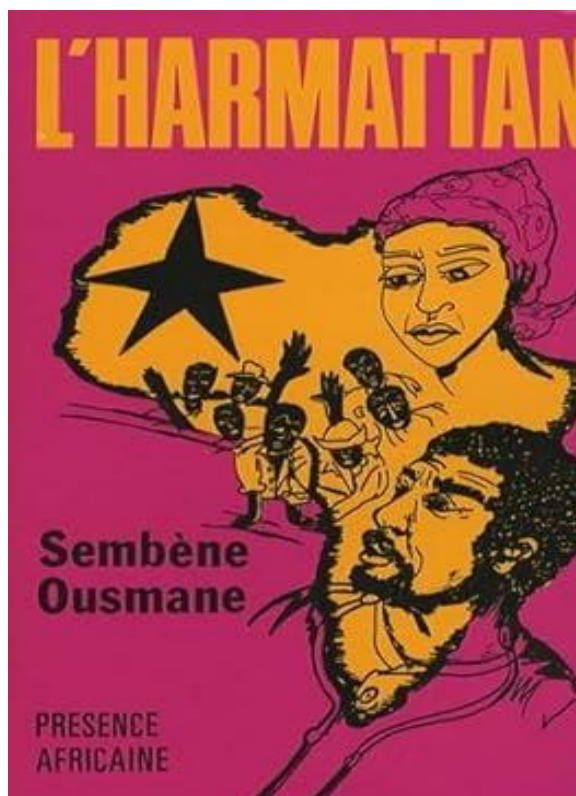
. *Les Bouts de bois de Dieu* (Paris: Presse Pocket, 1960);



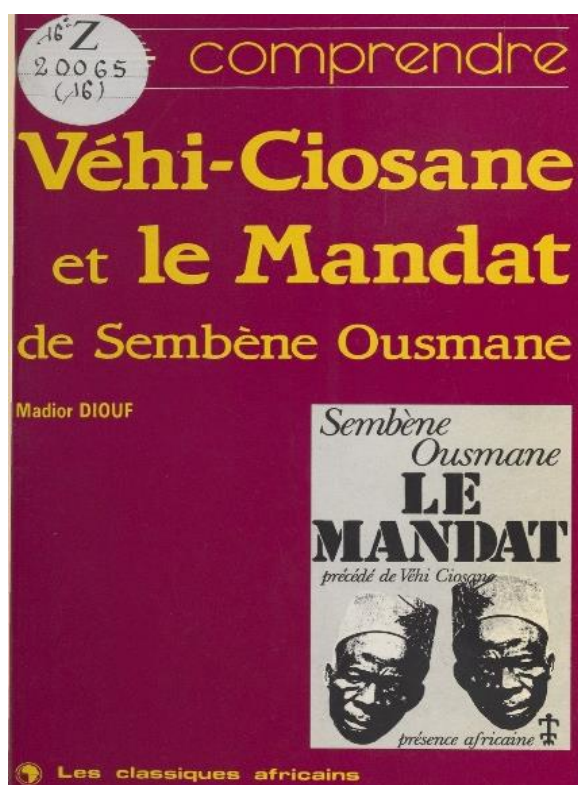
. *Voltaïque* (Paris: Présence africaine, 1962, adaptada para o cinema:  
*La noire de...* 1966);



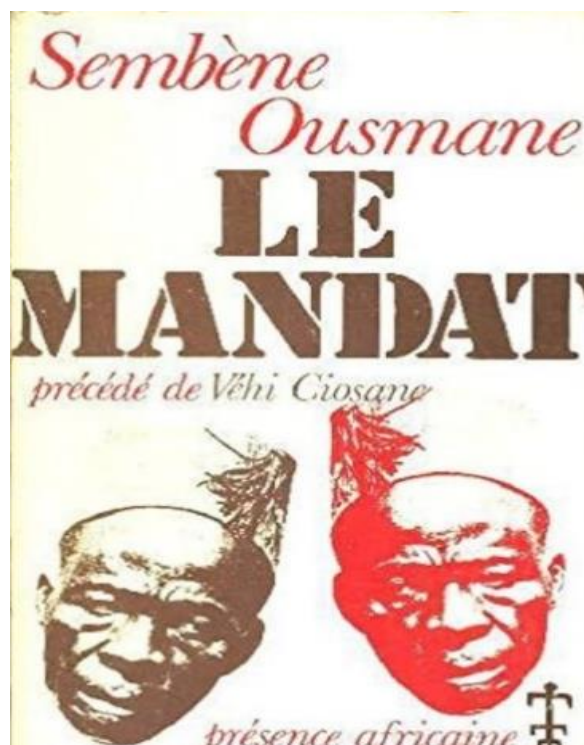
. *L'Harmattan* (Paris: Présence africaine, 1964);



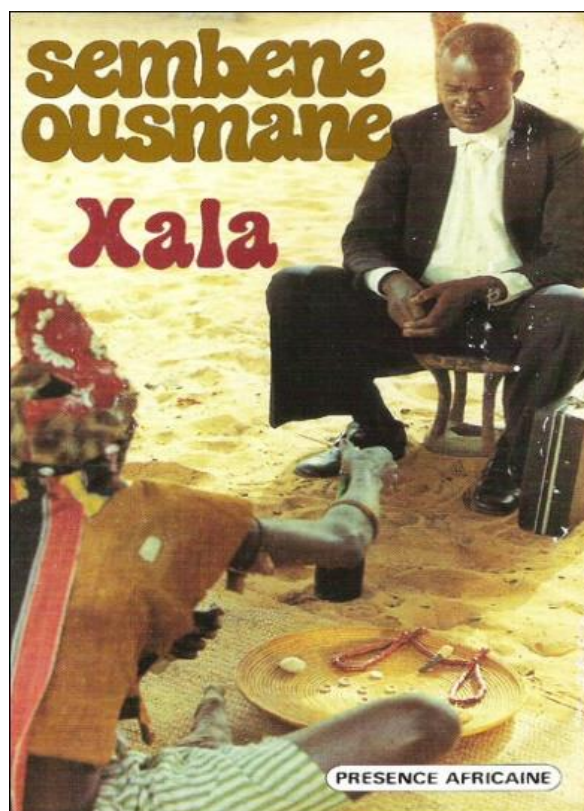
. *Véhi-ciosane* (Paris: Présence africaine, 1965; adaptada para o cinema em 1964);



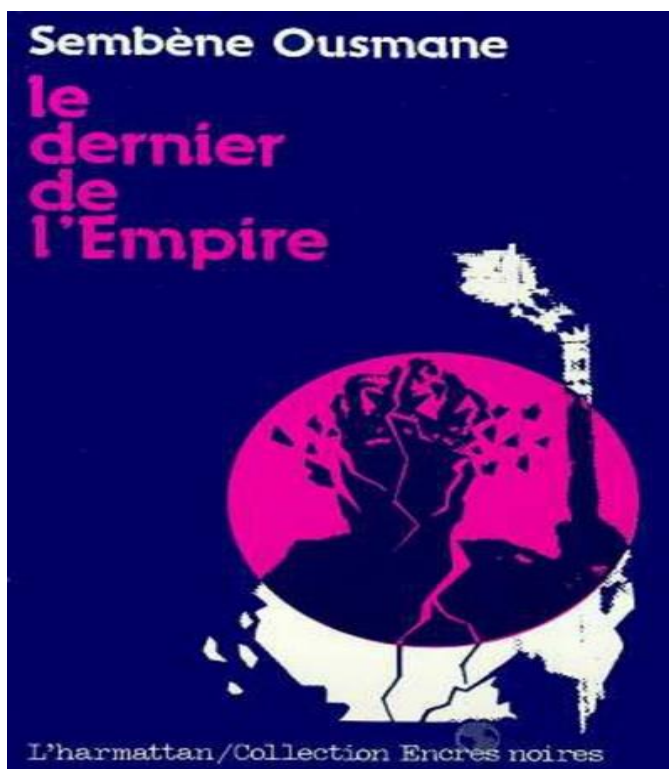
. *Le Mandat* (Paris: Présence africaine, 1966; adaptada para o cinema em 1968);



. *Xala* (Paris: Présence africaine, 1973; adaptada para o cinema em 1974);



. *Le Dernier de l'empire* (Paris: L'Harmattant, 1981);



. *Niiwam suivi de Taaw* (Paris: Présence africaine, 1987; adaptada para o cinema em 1970);

SEMBENE OUSMANE

*Niiwam*

suivi de

*Taaw*

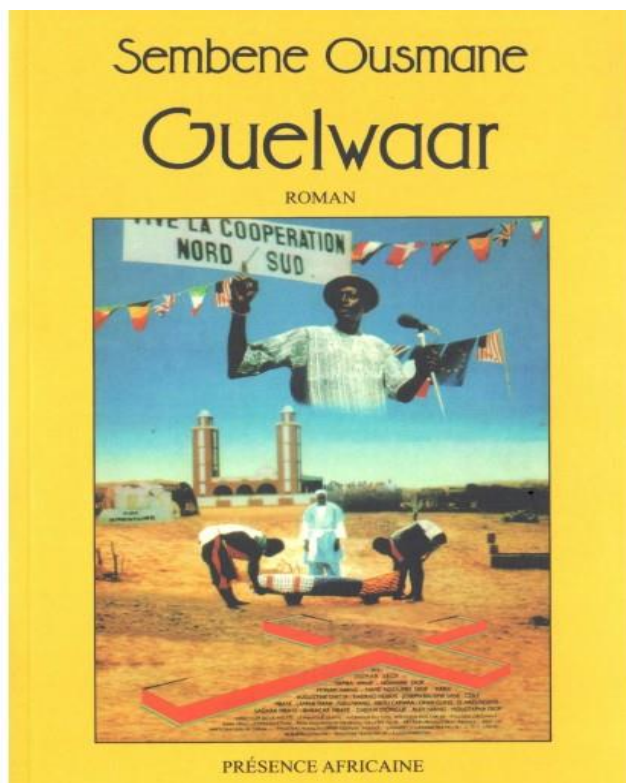
Novelas

PRÉSENCE AFRICAINE

21 Ave. des Saussaies, 75008 Paris  
94, rue Cassini, Dakar

. *Guelwaar* (Paris: Présence africaine, 1996; adaptada para o cinema em 1991).

Fonte: *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Ousmane Sembène e Assia Djebar, L'Harmattan, janvier 1997.



Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de imagens retiradas da internet, 2024.