



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
MESTRADO EM HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE – PPGH

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**AS HISTÓRIAS PELAS LENTES DE SEMBÈNE: NARRATIVAS
HISTÓRICAS E EMANCIPAÇÃO (ANOS 1970-1980)**

VINICIUS PINTO GOMES

FLORIANÓPOLIS, 2020

VINICIUS PINTO GOMES

**AS HISTÓRIAS PELAS LENTES DE SEMBÈNE:
NARRATIVAS HISTÓRICAS E EMANCIPAÇÃO (ANOS 1970-1980)**

Dissertação apresentada ao Mestrado em História do Tempo Presente, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Mortari.

Florianópolis, SC, 2020

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Gomes, Vinicius Pinto
AS HISTÓRIAS PELAS LENTES DE SEMBÊNE: :
NARRATIVAS HISTÓRICAS E EMANCIPAÇÃO (ANOS
1970-1980) / Vinicius Pinto Gomes. -- 2020.
152 p.

Orientadora: Cláudia Mortari
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação, Florianópolis, 2020.

1. História do Tempo Presente. 2. Sembène Ousmane. 3.
Narrativas Históricas. 4. Decolonialidade. I. Mortari, Cláudia. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências
Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação. III. Título.

VINICIUS PINTO GOMES

AS HISTÓRIAS PELAS LENTES DE SEMBÈNE: NARRATIVAS HISTÓRICAS E EMANCIPAÇÃO (ANOS 1970-1980)

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em História, no Mestrado em História do Tempo Presente da Universidade Estado de Santa Catarina.

Banca Julgadora

Orientadora: _____
Dra. Claudia Mortari
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro: _____
Dr. Rogério Rosa Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro: _____
Dr. Fábio Francisco Feltrin de Souza
Universidade Federal Fronteira Sul/Erechim - UFFS

Suplente: _____
Dra. Janice Gonçalves
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 17 de novembro de 2020.

Dedico este trabalho a minha mãe, ao meu pai e ao “todo-mundo”.

AGRADECIMENTOS

A produção de uma dissertação é sempre fruto de um trabalho coletivo, ou de vários coletivos. Portanto, tenho muita gente para agradecer, muita gente que está nesta trajetória que termina com esta dissertação. Completar uma dissertação é um momento de avaliação de caminhos. E essa parte dos agradecimentos é bastante ingrata, porque a participação de uma pessoa ser resumida em algumas palavras e junto de tantas outras acaba parecendo tão reducionista. Mas é o limite que temos, é nele que trabalharemos.

Assim, eu primeiro agradeço à Udesc, por financiar a minha bolsa de pesquisa através do programa Promop, além disso, torna-se essencial defender a importância da universidade pública, nesses tempos de ataque. Eu não seria quem eu sou hoje sem ela, mesmo que às vezes eu discorde das suas decisões. Foi na Faed que eu descobri que era possível sonhar um mundo onde muitos mundos são possíveis, portanto, eu agradeço a Faculdade de Educação, aos professores e professoras do departamento de História que me ensinaram a ser um historiador.

Preciso agradecer a professora Cláudia Mortari, a minha eterna orientadora e amiga, foi com ela a minha primeira bolsa de Iniciação Científica, no segundo semestre de 2012, em sua pesquisa Homens e Mulheres de Cor e Qualidade: um estudo acerca... (Putz, me esqueci o resto), a minha amiga. Foi ela que me deu os pontapés que me jogaram para frente, foi ela que sempre foi muito emblemática e é a ela que eu devo aquilo que eu aprendi sobre esse sonhar um mundo onde muitos mundo são possíveis. É a ela que eu devo o sempre presente questionamento sobre o meu lugar nesse mundo, sobre eu ser homem e, principalmente, sobre eu ser branco. Uma questão que atravessa a todos nós e que nunca é neutra, nem você se quiser. Claudia, quando você disse que ia abrir o AYA, eu disse que eu estava contigo aonde você fosse e isso continua. Sempre.

O AYA é uma bela presença na minha vida, de gente que foi, que ainda está e que está ainda começando. Um laboratório em que eu fui o primeiro bolsista, que quando eu entrei a primeira vez na sala não tinha uma cadeira, mas que tinha vontade de fazer. Nós fizemos muito, temos muito mais a fazer, porque a graça está mais em montar as peças do que ver a coisa pronta. Agradeço as várias conversas, as pessoas que lá também construíram, que nós nos ajudamos nas nossas empreitadas individuais e coletivas. Agradeço a professora Luísa, que é nossa coordenadora; e, professora, se você está pela gente, nós estamos por você. E aí

eu agradeço as pessoas que fazem parte do AYA: Cadidja, Emílio, William, Stefani, Helena, Rodrigo, Fernanda, Isabel, Catarina, Mari, Kally, Adriano, Siméia, Carol, Thatiana, Victor, Maria Cristina, Mariane, Luiza, Marina, Nayara e Andreza. Coloquei todo mundo fora de uma ordem alfabética, então a probabilidade de esquecer alguém explode, mas tem coisas na vida que não precisam estar ordenadas. Para quem chega no AYA, sejam bem-vindos e bem-vindas, várias vezes tem bolo. O laboratório é de vocês.

Colocado a parte do AYA e ao agradecimento às amizades que eu arrumei lá, eu preciso falar das amizades que eu arrumei em outros lugares e que fazem parte dessa minha trajetória. Continuando esse momento “carro de som”, cito: Kauê, Paola, Mateus, Aylin, Lara, Kadu, Lívia, Carolina, Fábio, Bruna, Íris, Lucas, Thiago, Lorelay, Eduardo, Daniel e Thiago de Oliveira. E tantas outras pessoas que nessas subidas e descidas da vida se afastaram, mas que tiveram a sua contribuição aqui nesta trajetória, eu agradeço.

Preciso fazer referência ao grupo do LIS, que eu nomeei muitos acima e que me deu uma oportunidade de discutir cinema e de fazer um filme com eles. No LIS nós resolvemos produzir um filme sobre o cineasta Sérgio Ricardo e fomos viajar para o Rio de Janeiro entrevistar as pessoas, muito mais com a coragem do que com qualquer outra coisa. Isso me ensinou muito sobre o cinema e o fazer cinema, uma experiência que deu frutos e que hoje eu chamo de Emitai Produções. Sim, o nome da produtora é uma homenagem ao nome do filme que eu pesquiso nesta dissertação. Mas eu volto nela depois.

Eu agradeço muito a minha família, aquela que está longe e que é difícil falar todo mundo. A minha vó Moema e ao meu vô Rubens, o Maçarico, o meu amor e agradecimento. Agradeço com todo o carinho a minha família que mora aqui em Floripa, ao Giano, à Gabi, à Nayala, ao Evandro, à Catarina, aos meus dindos Izidoro e Cleuza. Vocês estiveram comigo nos bons momentos e nos maus momentos e sempre me apoiaram, por isso, eu agradeço. E em especial eu agradeço a minha dinda Cleuza, que me criou também e quem eu considero uma segunda mãe, todo o meu amor para você. Eu te amo.

Ao meu pai eu também preciso agradecer, por ter me criado, por estar presente, para eu ter como exemplo como homem. Eu desejo toda a felicidade para você, com quem você quiser compartilhar a sua vida, com quem te faça feliz. Nós somos muito parecidos, tanto na aparência, mas principalmente em como a gente é. Construindo e reconstruindo a nossa família, estamos juntos pai. Eu estou contigo e te amo.

Completado o passado e o presente, vamos ao futuro.

Eu agradeço as amizades que virão e aos familiares que também virão. Ou não virão, essa é graça do futuro. Eu não sei. Mas como eu posso agradecer, eu vou fazer isso.

Agradeço aos trabalhos futuros na Emitai e as pessoas que estão sonhando comigo, o Adriano, a Lorelay, a Siméia e o Kauê. Falei que ia voltar para falar da nossa produtora, nos nossos filmes, nos nossos programas, nos nossos *podcasts* na Alô Podcasts. Tem muita coisa que já existe e que já ganhamos os editais, tem muito filme para fazer. Tenho uma alegria imensa com projeto do *podcast* Nunca Mais Vote em Mim, que foi um sonho que eu tive com o Kauê e que agora segue com quase setenta episódios e com mais gente ouvindo. Agradeço aos filmes que virão e que estamos filmando, espero que tenha muito trabalho nesse futuro, senão toda essa gratidão se torna uma ironia completa. Mas, de novo, está aí a graça do futuro. Eu não sei.

Agradeço, por fim, aqueles que se tornaram antepassados, a minha mãe, por tudo que fez por mim e pela sua presença na minha vida. Me deu muito exemplo de quem eu quero ser e como eu quero ser, mas, mais importante, acho, é que ela me deu também o exemplo do que eu não quero ser, apesar de os meus pais sempre me apoiarem sobre essas decisões do não ser. O outro antepassado a ser lembrado é o próprio Sembène que me acompanhou nos últimos cinco anos, cujos filme, que eu analisei aqui, eu sei praticamente de cor e que me ensinou sobre fazer cinema. Principalmente, sobre qual é um dos principais objetivos de fazer cinema, uma arte que precisa sempre questionar e entreter. Ao Sembène e a minha mãe esse meu último agradecimento.

.

RESUMO

GOMES, Vinícius Pinto. **As histórias pelas lentes de Sembène**: narrativas históricas e emancipação (anos 1970-1980). 2020. 120f. Dissertação (Mestrado em História do Tempo Presente) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2020.

O cineasta Sembène Ousmane produziu, ao longo de sua carreira, filmes de distintas histórias, tratando do passado mais recuado, com a entrada do islamismo no Senegal, até as questões em torno da formação do estado nacional senegalês no século XX. Um artista que nunca teve receio em ser polêmico e tocar nas feridas da sociedade do seu país e do continente africano de maneira geral bem como de uma crítica contundente ao colonialismo. Sendo o seu trabalho, assim como a existência de um cinema africano em geral ainda pouco conhecido do público mundial, o diretor vai sendo pouco a pouco desvelado pelo olhar ocidental. Dessa maneira, a proposta deste projeto é discutir “as histórias”- no sentido plural do termo – nas narrativas cinematográficas de Sembène, focando-se especificamente na produção de dois de seus filmes: *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1987). A escolha dessas obras se dá pela transversalidade dos temas do colonialismo e do embate entre tradição e modernidade, assuntos que vão atravessar toda a carreira do cineasta, assim como pela particularidade desses filmes que tratam sobre acontecimentos históricos da sociedade senegalesa caros ao período de estruturação de um país independente. Sembène, portanto, engaja-se muito firmemente no debate sobre o País, a sociedade e as ideologias a germinarem no espaço pós-colonial senegalês. A discussão teórica se dá com intelectuais do sul global, dos estudos subalternos, passando pela discussão pós-colonial e um diálogo com os estudos africanos, dando assim uma margem interpretativa que abarque as especificidades do cinema africano e seu diretor. Aliado a uma metodologia de análise do filme que descortina as formas de narrativas cinematográficas.

Palavras-chave: História do Tempo Presente; Sembène Ousmane; Narrativas Históricas; Decolonialidade.

ABSTRACT

The filmmaker Sembène Ousmane produced throughout his career films with different stories, approaching from the most distant past, with the entry of Islam in Senegal, to the issues regarding the Senegalese national state formation in the 20th century. An artist who was never afraid to be controversial or to touch his country's sore spot, and of the African continent in general, neither was afraid to establish an assertive criticism of colonialism. As well as the existence of an african cinema in general, his work is yet little known, but has been little by little unveiled by the western look. In this way, this project's proposal is to discuss "the stories" – in the plural sense of the term – in Sembène's cinematographic narratives, focusing specifically on the production of two of his films: *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1987). These works were chosen due to the transversality of the themes of colonialism and the clash between tradition and modernity. Subjects that will cross the filmmaker's entire career, as well as the particularity of these films that deals with historical events in Senegalese society that are dear to the structuring period of an independent country. Sembène, therefore, engages very firmly in the debate about the Country, its society and ideologies to germinate in the post-colonial Senegalese region. The theoretical discussion takes place with intellectuals from the global South, from subaltern studies, through post-colonial discussion and a dialogue with African studies, thus giving an interpretive margin that embraces the specificities of African cinema and its director. Allied to a film analysis methodology that reveals the forms of cinematographic narratives.

Keywords: History of the Present Time, historical narratives, decoloniality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto dos bastidores do filme <i>Xala</i> (1975)	31
Figura 2 – Primeiro Frame do Filme <i>Emitai</i> (1971)	43
Figura 3 – Fotograma do Filme <i>Sembène!</i> (2015) Mostrando a Sua Sala.	45
Figura 4 – Fotograma do Filme <i>Emitai</i> (1971)	47
Figura 5 – Fotograma do Filme <i>Emitai</i> : Monumento aos Criadores da África Ocidental Francesa e a sua Armada Negra	65
Figura 6 – Fotograma do filme <i>Emitai</i> : Monumento aos Criadores da África Ocidental Francesa e a glória da armada negra	65
Figura 7 – Cartaz do filme <i>Emitai</i> (1971) em Cuba.	78
Figura 8 – Cartaz do filme <i>Emitai</i> (1971) na Hungria, datado de 1972.	82
Figura 9 – Mapa do Senegal	95
Figura 10 –Fotograma do Filme <i>Camp de Thiaroye</i> (1987)	114
Figura 11 –Fotograma do Filme <i>Camp de Thiaroye</i> (1987)	119
Figura 12 –Fotograma do Filme <i>Camp de Thiaroye</i> (1987).	121

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO	13
2. INTRODUÇÃO	17
3. OS FILMES DE SEMBÈNE SOB OLHARES EMANCIPATÓRIOS	27
3.1. Discutindo uma metodologia de Análise de Filme em Contextos não europeus	32
3.2. Nas Salas de Cinema, Nas Vidas do Senegal: os filmes e um país	37
3.3. Colonialismo, Colonialidade e os Caminhos para a emancipação	50
4. EMANCIPAÇÃO, CONFLITOS E O FEMININO EM TELA: UMA ANÁLISE DE <i>EMITAI</i>	62
4.1. Histórias Emancipatórias: um embate entre dois mundos	69
4.2. Histórias Emancipatórias: A questão de Recusa	84
5. A MEMÓRIA E OS SOLDADOS	100
5.1. Sargentos e Soldados: os <i>évoluants</i> , a memória colonial e a emancipação	106
5.2. As Memórias Emancipatórias: a transformação em independências	116
6. CONSIDERAÇÕES	127
7. REFERÊNCIAS	133

1. PRÓLOGO

Quando eu cheguei?

Escrever um texto contando a minha vida, nem que seja em poucas palavras, é um exercício bastante difícil, particularmente, porque isso significa me colocar na frente do texto. O mesmo exercício é complicado ao se colocar na frente da câmera, no foco da filmagem, onde seus movimentos, sua fala e olhar estão sendo registrados. Ainda assim, a tarefa é desnudar-se para a escrita que, no meu caso, é escrever sobre outra pessoa.

Nasci no dia 11 de outubro de 1993, em São José, um município do estado de Santa Catarina, no sul do Brasil. Em linhas gerais, cresci do outro lado da ponte, no continente. A região onde a cidade se localiza, a grande Florianópolis, é voltada para a capital, com as duas pontes que ligam a ilha e o continente. Viver na parte continental leva a experiências bastante diferentes da parte ilhéu. Posso dizer, com tranquilidade, que o mar e a praia não têm grandes significados para mim, ainda que me rodeiam, literalmente. As fronteiras são construídas em símbolos e móveis no tempo, penso nisso pois onde se tomava banho, na minha concepção, nos anos 1990, eram nos balneários na ilha. As praias do centro e do continente, por outro lado, são sujas, não podem ser frequentadas. Ainda que o esgoto não se concentre em um único lugar, marcamos essa relação de fronteiras do que é o paraíso e o de onde se trabalha.

Da minha janela eu fui vendo o bairro onde eu moro desde criança se transformando, o horizonte a cada ano ia se fechando, com mais e mais prédios sendo construídos ao meu redor. Escrevo este texto ouvindo o doce barulho de uma serra cortando metal e as ritmadas batidas de um martelo. Um barulho muito forte da minha infância eram as baitas-estacas, com o seu TUM ritmado, construindo as bases dos prédios. As cores aqui são muito sóbrias, sem grandes exageros, envelhecendo com o vento, no fim, a cidade se torna cada vez mais o lado B. De um lado da ponte mora a natureza, do outro, a sustentação, pontes que mais separam do que conectam. Em outras partes dessa mesma cidade, outras desconexões também são encontradas, mas dessas eu só conheço de passagem, a que eu experienciei é A ponte.

A vida cinza do continente não atrai muita gente, parece que cerca a esperança, empurra os corpos para o futuro. Deve-se estudar para ser alguma coisa, os sonhos são importantes, mas a sua cor viva pode viciar e só com eles, não há pagamento no final do mês. Sem dinheiro, não se vive. Se pensar só no dinheiro, se vive pouco. Se não pensar... Entre o

catolicismo e o capitalismo, a vida dos trabalhadores pequenos burgueses vai tentando buscar um pouco mais do que o sobreviver.

Meus pais trabalharam a sua vida inteira, minha mãe era gerente na franquias de Florianópolis do O Boticário, meu pai é eletrotécnico. Minha mãe trabalhava na ilha e meu pai na Palhoça. Saíam todos os dias pela manhã e voltavam à noite. Os dois nasceram na mesma cidade no interior do Rio Grande do Sul, em Tupanciretã, e aqui vieram para mudar de vida. Antes deles meu tio e tia resolveram mudar de estado, com o meu tio conseguindo trabalhar em uma cooperativa, vieram para cá com sua filha e seu filho. Esses meus tios também são meus padrinhos, que eu chamo de dindo e dinda.

O grande investimento que eu tive da minha família foi na educação, estudei em colégios particulares pequenos, buscando a educação que me levaria para o vestibular. Ainda que no sonho da minha mãe, não era História que eu escolheria, mas isso não a impediu de me apoiar nas minhas escolhas. E essa é, com certeza, foi uma das escolhas feita em pior momento que se pode fazer, pelo menos para mim, já que não havia grandes certezas do que eu pretendia para o futuro. Da escola, na faculdade, na pós-graduação, tudo foi na linha reta, ao menos na vida profissional, não havia muitos sobressaltos. A questão é que somente na História eu pude compreender o que significava essa falta de conflitos na minha experiência de vida, essa história muito bem roteirizada, como uma nova novela da zona sul carioca, só que no núcleo suburbano. São José e Niterói tem muito em comum, bem como com quase todas as cidades satélites, as quase lá. Chegamos? Não, quase!

O curso de história que entrei em 2012, o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros que fiz parte ao longo da minha graduação, as várias provocações que a minha orientadora de anos e amiga Cláudia Mortari me fez da metade de 2012 até hoje. Todas estas foram as marretas de demolição que foram revelando que, por de trás de um muro, escondia-se um manuscrito com todos os meus privilégios. Reconhecê-los é um exercício importante, mas não suficiente para a promoção da justiça social, afinal, é preciso mais do que a crítica sozinha, mas a construção de proposições de mundos outros. Um processo que tem um início, mas que o fim só existirá no final completo da minha história de vida.

A escritura desta dissertação se dá com alguns reconhecimentos, o primeiro é da minha branquitude que constrói uma torre de marfim alta, onde os acontecimentos passam e são vistos. Onde a vivência na cidade é sempre aérea, vivendo com medo de uma anunciada queda, de ataques imaginários de pessoas que nunca conheci. Na nossa construção textual

imagética, a dita torre alta, está muito bem cercada por um poço fundo, a arquitetura *vintage* pode deixar entender que tudo está caindo, mas a estrutura é bastante moderna e vai se reinventando.

Em segundo lugar, não menos importante, é o fato de eu ser um homem e carregar todos os privilégios do patriarcado, construindo um espelho onde a imagem distorcida acaba sendo sempre positiva. Essa distorção, especialmente, gera um problema, pois a mediocridade pode ser vista como positiva. A minha homossexualidade, outra questão de privilégio, marca o não julgamento da forma como eu me relaciono ou de quem eu amo na sociedade, o questionamento disso monta uma empatia. O condomínio de privilégios é alto na minha vida, o seu reconhecimento é, no meu entender, uma situação inegável. A grande questão é: O que eu vou fazer com isso?

Descrever esses momentos pode fazer parecer que eles foram fáceis, não são. Mas também não me interessa ficar reiterando que foram difíceis, porque também não foram tão sofridos assim. Não é uma produção digna de prêmio, mas uma base importante para se começar alguma outra coisa, nem tão ao céu para caminhar com os anjos, nem ao inferno no colo do diabo. O melhor é estar se equilibrando com os pés no chão, na terra, tocando a existência e vendo as várias cores que o mundo nos apresenta. A compreensão toda do meu *lugar de fala* também é produto das minhas relações, porque somente na troca com o outro é possível descobrir mundos (ou existências) diferentes daquelas que eu conhecia. Ir para além das pontes que ligam, mas conseguir tocar o chão com os pés sem amassar a terra.

Para finalizar o texto, acho que é impossível falar sobre duas coisas, a primeira, é o grande momento de ruptura no sentir que eu tive na minha vida, a segunda, é mais um descobrimento, ou redescobrimento.

Em 2016, eu perdi a minha mãe para o câncer. Essa é a ruptura, porque naquele final de tarde eu fui mudado, e não há palavra que melhor explique o que se passava na minha cabeça. Um atropelamento da vida, cujo amadurecimento teve de ser instantâneo, havia ali duas escolhas, uma era o enfrentamento das situações, com a cabeça erguida e com as armaduras que se havia conquistado, a outra, era a fuga completa, para outra dimensão. Escolhi enfrentar. Meu pai e eu tivemos de reaprender a viver em família, nós que brigamos muito, sem conversar, percebemos que não fazia mais sentido ter discussões, amamos mais um ao outro.

Da minha mãe, eu aprendi uma força de viver a vida e enfrentar a morte com a coragem que pouca gente teria. Ela planejou tudo até aquele momento, planejou também o depois, ainda que não tivesse mais o controle das coisas nesse plano. Meu maior pedido naquele processo todo era de que ela descansasse, porque ficar nessa terra, depois de uma luta ferrenha e um tratamento desumano, seria muito egoísmo da minha parte. Minha mãe virou um ancestral que intercede por, comemorar minhas vitórias e da qual eu sempre consagro.

Falar sobre esse momento sempre gera uma saudade, falar para outras pessoas transforma a cara dos outros em pesar, ainda que a dor, para mim, tenha sido transformada. É interessante ver como a morte ainda é um tabu, mesmo que ela seja a mais total das certezas que qualquer ser nesse universo tem, até estrelas morrem. Por isso, não vou terminar o texto assim, mas falando sobre algo da criatividade e do sentir que para mim é transformador.

O cinema é uma grande paixão, o traquejo com as imagens e contar uma história através da câmera têm sido um ponto de felicidade. Em 2019 descobri a força do áudio e como ele também tem força para comunicar. Ainda que no início de uma carreira e de parcerias, busquei encadear as histórias, a história, o cinema e o *podcast*, tudo isso significa estudar, escrever e criar. Separadas, em áreas distintas, mas que se encontram em mim, afinal, todo ser humano é múltiplo e se limitar é viver muito pouco dessa existência.

Contei minha vida com certa cronologia, mas, no final, tudo isso vive em espiral dentro de mim, faz parte do meu presente. Colocar no papel não deve retirar a noção de que essa constelação é muito mais caótica, seja a minha vida ou a de Sembène. Contar a história de alguém entrega um senso de responsabilidade, com a trajetória de vida e com a ética do historiador. É preciso ter responsabilidade com os fatos relatados e com as questões levantadas, ao mesmo tempo que a noção de que a personagem não é perfeita e, como ser humano, deve ser respeitado em todas as suas contradições.

Contar a vida de um africano carrega também a questão de que os acontecimentos se passam em uma cultura que não é a minha, cuja diferença é profunda, cujas realidades se chocam com a minha própria. O sentimento de pena desumaniza, portanto, deve ficar fora da análise, como também o pedestal que transforma pessoas em heróis virtuosos, porque isso também retira a humanidade. É preciso olhar as pessoas com olhos de ver.

A escrita de uma dissertação é um desafio, mas temos de enfrentá-lo.

2. INTRODUÇÃO

Nos idos do primeiro semestre de 2013, conheci o cinema de Sembène Ousmane¹ (1923), em uma aula de História da África II, onde eu vi pela primeira vez o filme *La Noire de...* (1966), discutindo o colonialismo no contexto africano. Naqueles anos, eu estava amadurecendo cada vez mais a paixão pelo cinema, assistindo filmes diferentes, mas ainda muito concentrados em recorte espaço-temporal da Europa.

O meu imaginário era constituído por imagens eurocêtricas e poucas eram as minhas referências de cinema e imagens produzidos por sujeitos outros. Sembène Ousmane foi um dos primeiros não europeu que assisti e, definitivamente, o primeiro cineasta africano. O encontro com Sembène me mostrou um mundo em movimento. Pela sua câmera, vi imagens que colocavam corpos africanos de maneira diferente, sujeitos de sua própria história, vi um cineasta com ânsia de mostrar os ferimentos da sociedade, tanto a senegalesa, como a francesa. Sembène, acima de tudo, era um homem que questionava.

Diretor bastante crítico ao mundo que o cercava, confrontou o colonialismo e o racismo francês, também, fez críticas ao poder estabelecido no Senegal e a certos fatores culturais violentos do islamismo, da tradição e da modernidade. No fim das contas, Sembène Ousmane foi um questionador, uma pessoa que polemizou porque entendia que era preciso se posicionar para melhorar a sociedade que vivia. Um dos seus posicionamentos foi entender que era preciso construir uma sociedade africana que rompesse com a modernidade e que também não caísse no essencialismo de uma tradição fixa, sendo esse um caminho bastante tortuoso, mas no posicionamento do diretor, necessário. Dessa maneira, a principal categoria da dissertação é a de emancipação. Daí, a pergunta: o que significa se emancipar a partir da proposta de Sembène?

O tema da emancipação veio a partir da participação do estágio docência na disciplina de África II, no mestrado, retornando para a mesma disciplina onde conheci o cinema africano, agora em outra posição. A pergunta lançada pela docente da disciplina e minha

¹ O diretor senegalês Sembène Ousmane tem a sua data de nascimento discutida, não existe uma data especificada em biografia, nem uma certeza dos seus biógrafos, como Samba Gadijgo. Portanto, a referência se dá ao ano de 1923, para colocar como o seu nascimento. Outra questão é o seu nome, a grafia mais utilizada é a de referência francófona, com Sembène Ousmane, sendo esta a utilizada nos créditos dos seus filmes, entretanto, muitas vezes o seu nome aparece na escrita inglesa, Ousmane Sembène. O trabalho aqui escrito se utiliza da forma escrita nos créditos dos seus filmes, portanto, Sembène Ousmane.

orientadora, a professora Cláudia Mortari, era: emancipação significa liberdade? Quais os sentidos da emancipação?

Essas questões percorrem a minha pesquisa, pois o cinema de Sembène procura ser emancipatório, como muitos produzidos no terceiro mundo. O tema desta dissertação, dessa maneira, é problematizar a emancipação pensando esta para além da liberdade política, do movimento histórico que marcou a independência das nações africanas em relação às suas metrópoles, com a escolha de seus dirigentes e sua forma de governo. A hipótese aqui está pautada na perspectiva de que a liberdade não se constituiu na emancipação em relação a colonialidade, pois esta ainda produz nas mentalidades formas de subjugação, corrupção e violência dentro e em relação aos estados africanos que continuam a ser colocados em lugares subalternizados.

Esta dissertação se justifica, entre outras questões, pelo fato de que o diretor e sua produção se constituem enquanto um marco na história africana, sendo chamado de “pai do cinema africano”, com seus filmes aclamados pela crítica, sendo reconhecido como importante figura da intelectualidade negra e africana no mundo, o primeiro não branco a participar do tribunal do júri do festival de Cannes, nos anos 1960.

O cineasta se torna uma referência para se discutir as narrativas históricas sobre o continente, produzido pelos seus próprios cidadãos e seus filmes foram um dos primeiros a colocar corpos na tela que não eram brancos, ou seja, trouxe uma referência outra para o cinema (DIAWARA, 2010). O recorte espacial do trabalho se localiza no Senegal, atravessando alguns processos da região ocidental do continente.

O trabalho se insere dentro do campo dos estudos africanos, na interlocução com intelectuais provenientes de diversos espaços geopolíticos, em particular, do continente africano. A perspectiva assumida aqui é a de que produzir narrativas acerca das Áfricas e suas populações requer, não somente escutar as vozes africanas mas operar um deslocamento dos parâmetros eurocentrados colocados como centrais na produção do conhecimento, em particular, do histórico. Nesta perspectiva, o nosso diálogo se dá, também, com a produção de autores pós-coloniais: indianos, caribenhos, asiáticos e muçulmanos; e dos autores do campo dos estudos decoloniais, particularmente os latino-americanos.

Os estudos africanos, citados anteriormente, são o guarda-chuva epistemológico da dissertação, sua articulação se dá de uma maneira bastante transdisciplinar, afinal, trata-se de um campo que pretensiosamente discute questões sobre todo um continente. Ainda assim, nos

lembra Hountondji, os estudos africanos têm uma tradição bastante eurocentrada e é preciso problematizar, pois, durante um período a discussão foi instrumentalizada pelos regimes fascistas no seu ímpeto imperialista (HOUNTONDJI, 2010, p. 138). Segundo o autor, “normalmente, os autores partiam do princípio de que os africanos não tinham consciência da sua própria filosofia e que apenas os analistas ocidentais, que os observavam a partir do exterior, poderiam traçar um quadro sistemático da sua sabedoria” (HOUNTONDJI, 2010, p. 133). Dessa forma, é preciso quebrar com esses padrões eurocêtricos de fazer ciências e construir formas de produção de conhecimento histórico a partir de posicionamento teórico e metodológico que sobre, com e a partir da produção dos próprios africanos.

Essa postura possibilita construir uma reflexão que desloque olhares eurocêtricos, seja numa perspectiva idílica ou essencializada sobre as culturas, as histórias e os povos dos países africanos, pois, não há um pensamento único nos projetos políticos, muito menos na produção artística. Ao contrário, a chave é muito maior na perspectiva do pluralismo. Como nos diz Houtondji, a partir do ponto de vista da filosofia:

[...] essa pretensa unanimidade era vista como uma virtude e o desacordo como algo mau ou perigoso. A este duplo pressuposto dei o nome de ilusão unânime. Em contraposição a isto, chamei a atenção para a virtude do pluralismo enquanto fator de progresso e para o fato de não só a África moderna como também a chamada África tradicional terem vivenciado o pluralismo ao longo dos tempos e em vários domínios. No que diz respeito à filosofia, este tipo de pluralismo pareceu-me ser algo muito valioso e frutífero. (HOUTONDJI, 2010, p. 137)

A articulação desses autores na produção deste trabalho, portanto, se dá sob as relações transculturais e de trânsito de conhecimentos com as culturas pertencentes ao chamado Sul Global². Isso não significa ignorar a produção europeia, mas deslocalizar o conhecimento europeu diante dos outros.

Walter Mignolo, sociólogo argentino, ligado à semiótica, um dos principais nomes do movimento epistemológico da decolonialidade, aponta que é preciso fazer um desprendimento, ou seja, desprender-se da modernidade e construir algo novo. Sendo que esse movimento passa pela desobediência epistêmica:

El desprendimiento es urgente y requiere un vuelco epistémico descolonial (que está em marcha em distintas regiones del planeta) aportando los conocimientos adquiridos por otras epistemologías, otros principios de conocer y de entender, y por tanto, otras economías, otras políticas, otras éticas. La “comunicación

² Que obviamente não se refere a um espaço geográfico mas geopolítico e epistemológico.

intercultural” debe ser interpretada como comunicación inter-epistémica. Además, desprenderse presupone moverse hacia una geopolítica y una corpopolítica del conocimiento, que por una parte denuncia la pretendida universalidad de una etnicidad en particular localizada en una región específica del planeta. (MIGNOLO, 2014, p. 20)

A análise dos filmes sob pontos de vista decolonial, nesse diálogo inter-epistêmico, é uma questão de extrema importância para analisar os contextos de lutas por descolonização ao redor do planeta. Nesse sentido, escrever sobre uma arte localizada dentro desse contexto e com uma forte mensagem política exige um giro decolonial, conforme apontado por Grosfoguel (2008), assim, é preciso lançar questões que ultrapassem dicotomias entre a produção africana e outras.

As fontes a serem analisadas neste trabalho se referem a dois filmes produzidos por Sembène. O primeiro filme é *Emitai*, lançado em 1971, o seu terceiro longa-metragem, no filme nós vemos a luta de uma vila *Diola*, do sul do Senegal, contra o colonialismo francês que é representado por um destacamento do exército colonial da França, os *tirailleurs sénégalais*. O segundo filme é *Camp de Thiaroye*, com seu lançamento em 1987, o filme é o sexto longa que Sembène produz. O filme conta a história do campo de Thiaroye, um campo de desmilitarização nos arredores de Dakar, que abriga um batalhão de soldados africanos retornados da Segunda Guerra Mundial.³

Como nos aponta o escritor Ngugi Wa Thiongo, a prática do cinema é importante “porque o cinema na África tem se desenvolvido no contexto de ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial” (THIONGO, 2007, p. 27). Nesse sentido, uma categoria muito importante e parte imprescindível desta discussão, apontada por esses pensadores, é a descolonização.

Um dos principais pensadores a trazer, no século XX, a questão da descolonização foi o psiquiatra martinicano Frantz Fanon. Ao escrever sobre as realidades dos homens e mulheres colonizados, ele aponta a violência colonial como um dos pilares para a produção de narrativas, traumas e memórias que retiram a humanidade dos sujeitos. O colonialismo está em relação com a descolonização, porque é dela que o diretor Sembène Ousmane mais se refere, ela é um processo histórico, é o encontro de duas forças antagônicas: o colono e o

³ Embora as principais fontes de pesquisa sejam os filmes descritos, em vários momentos de nossa análise estaremos acionando exemplos de outros filmes produzidos por Sembène em diferentes momentos de sua carreira. Aqui em especial: *Borrom Sarret* (1963), *La Noire de...* (1966), *Xala* (1975), *Ceddo* (1977) e *Moolaadé* (2004). Utilizaremos essa estratégia metodológica pela necessidade de compreender melhor a trajetória e a filmografia de Sembène e auxiliar para responder o problema de pesquisa.

colonizado. Segundo Fanon, “foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado” (FANON, 2008, p. 52).

Os filmes de Sembène narram esse encontro de forças, mostrando o processo de violência e de resistência, a partir das suas personagens. Muito mais do que os desmandos do poder colonial, o ponto de foco dos seus filmes é construir uma narrativa de como as pessoas se organizaram e, muitas vezes, enfrentam o poder colonial.

A descolonização nunca passa despercebida, pois diz respeito ao ser, ela modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da História. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (FANON, 2008, p. 52)

Compreender esses processos na narrativa fílmica é fazer um exercício de estar atento a como a violência aparece, tanto aquela praticada pelo colono, como na resposta do colonizado. É um enfrentamento, revolucionário, porque precisa combater, a partir da violência, as interdições do mundo colonial. O colonizado sabe disso desde o seu nascimento, segundo Fanon, porque enfrenta todos os dias o policial e o soldado que “por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantém o contato com o colonizado e lhe aconselham, com coronhadas ou napalm, que fique quieto” (FANON, 2008, p. 55).

Além disso, uma das questões principais para Frantz Fanon é de que o colonizado, na luta descolonial, precisa matar o colono que habita dentro de si, a voz que dentro dele o repreende e discursa sua desumanidade.

O processo de descolonização é uma “batalha de imagens mais feroz, mais implacável e, o que é pior, é contínua” (THIONGO, 2007, p. 30). O cinema africano tem, portanto, esse papel recuperador da linguagem própria, da imagem humana perdida do sujeito africano, a restituição da sua memória. Nesse sentido, na esteira do pensamento de Thiongo (2007) e Mbembe (2014), é importante perceber que as narrativas coloniais formaram as histórias que hierarquizam, no passado e no presente, as culturas africanas. Essas narrativas colocam a Europa dentro da narrativa primordial de como e de quem seria considerado um ser humano, diante dos outros que estariam fora dos projetos modernos globais. Nesse sentido, esse projeto se conformou em um homem e uma mulher modernas, excluindo tantos outros e outras, que, destituídos de suas humanidades, são colocados em lugares de sustentação desse regime de exploração.

Portanto, a aventura do projeto anticolonial e das lutas descoloniais é inventar uma lógica outra, uma narrativa do ser que é diferente da produzida pela modernidade. Negar uma colonialidade estética e ir ao encontro de uma estética decolonial. O papel do cinema é fomentar e restituir imagens, linguagens e existências.

É na tela que encontramos o povo africano falando sua própria língua, lidando com problemas em sua própria língua e tomando decisões por intermédio de diálogos na sua língua materna. Na sua breve aparição no palco estético, o cinema africano já deu um passo gigante ao rejeitar a noção neocolonial de que as pessoas na África não têm línguas, que os africanos devem se expressar exclusivamente em línguas estrangeiras. (THIONGO, 2007, p. 31)

A defesa de Thiongo do uso das línguas tradicionais é um debate bastante antigo no âmbito das artes africanas, sendo que cada um dos seus representantes tem uma visão sobre isso. Por um lado, existe um número de artistas que acreditam que o melhor jeito é a massificação através de uma língua hegemônica, abrindo mais a possibilidade de públicos. Já outros, como Sembène, acreditam que a melhor decisão para as suas artes é o uso das línguas maternas, onde os africanos possam se ver completamente, se identificar com as personagens. Melhor dizendo, trata-se de um debate que atravessa várias camadas desse processo histórico que é descolonização; da mesma forma, a questão da língua aparece no debate educacional, afinal, a linguagem constrói a relação. Essas discussões abarcam algo fundamental à esta dissertação: o debate da narrativa colonial, ou, no sentido do projeto de Sembène, uma narrativa descolonial africana. As duas narrativas estão em constante embate e, a partir desse, a diferença colonial se impõe. A formação de uma elite nacional, que Mudimbe chama de *évoluants*, os quais podemos traduzir como “os evoluídos”, essa mesma classe que muitas vezes internaliza essa diferença e vê os ganhos materiais do estabelecimento desse novo poder. Mudam-se as dinâmicas sociais, se constituem “novos códigos étnicos e sociais, uma hierarquia linguística, e uma coreografia capitalista de lucros e competição” (MUDIMBE, 1994, p. 142). Esses novos valores modificam o mundo africano, porque estes saem desse encontro cultural, as relações sociais e narrativas. Formam uma memória colonial.

É evidente, portanto, que, longe de se oporem, essas duas memórias “africanas”: a memória tradicional e a memória colonial complementam-se. Os *évoluants* descobriram nessa tensão entre dois polos um paradigma ordinário, que é, em si mesmo, completamente neutro. Essas duas memórias significam simplesmente que não existe nem uma transformação social nem relações sociais correspondes, sem uma certa descontinuidade pelo aparecimento de um novo tipo de consciência. (MUDIMBE, 1994, p. 143-44; tradução nossa)

Dessa forma, pensando uma memória que forma uma narrativa, interligando os dois significantes distintos, o que Mudimbe coloca é que não se pode tentar encontrar uma memória de África anterior à colonização, no presente, muito menos se pode afirmar que o projeto colonial teve vitória total. Nesse sentido, o que o autor nos possibilita pensar é a tensão, a descontinuidade causada pelos movimentos da memória, que forma uma nova consciência, isto é, uma terceira forma de ser, que não é nem um, nem outro, mas o resultado de uma relação entre as duas. No decorrer do tempo “essas duas memórias acabaram se fundindo e projetaram uma promessa de ser moderno e africano” (MUDIMBE, 1994, p. 144).

Partimos do pressuposto de que o cinema de Sembène acaba se colocando nessa formação de uma consciência africana que fica entre a modernidade e o tradicional, indo além, se encontrando com outra concepção de Mudimbe que ele chama de *plus être*, um “não ser mais”. Segundo o autor, isso “representa nossa evolução melhor que consciência e liberdade poderiam” (MUDIMBE, 1994, p. 144).

No sentido atribuído pelo autor, o “não ser mais” é uma forma que foge dessa promessa de ser moderno e africano, escapando de concepções tradicionais e modernas do viver, ser e existir e que são algo novo. No que tange à narrativa de Sembène, o diretor sempre foi muito crítico tanto a uma narrativa tradicional, que acaba sendo prejudicial às pessoas, como a modernidade, sentida com toda a sua violência e que também ataca os homens e mulheres africanos.

O colonialismo marca, em sua manutenção de poder, uma força simbólica que permanece dentro do continente através da colonialidade. Além de ser um controle político e econômico, a violência marcou corpos e mentes, modificando as formas estéticas que a população tinha relação, transformando os espaços que aqueles sujeitos habitavam. A “cidade do colonizado” (FANON, 2008) vai sendo pouco a pouco reformada e, dentro dela, novos valores formam o cotidiano, entrando em atrito com os costumes dessas sociedades.

A colonialidade vai entrando no inconsciente e modificando os sentidos que sempre estão, a partir desse momento, em um regime de dominação com a modernidade (MBEMBE, 2014, p. 218-219). Essas marcas são vistas muito comumente no cinema dos anos 1920, quando, por exemplo, filmes como *Tarzan* e *King Kong* faziam muito sucesso no Ocidente. Dividia-se o mundo entre uma invenção de civilização e outra de barbárie (MBEMBE, 2014).

A discussão do colonialismo e das propostas de emancipação são muito importantes para o continente e adentram em vários pontos culturais, por meio de propostas para a descolonização. O cinema não foge disso, portanto, a discussão teórica do cinema é muito necessária, uma vez que o filme monta uma narrativa e, naqueles escolhidos como fontes para este trabalho, a narrativa usa da história para contar e problematizar o seu enredo. Desafia o seu espectador, sobretudo, africano, a pensar sobre a história de África.

Um dos principais autores sobre o cinema africano é Manthia Diawara, um historiador e crítico de cinema, nascido no Mali. O cinema de Sembène aparece várias vezes em seus escritos e o autor mesmo é um dos que aponta essa persona que o diretor teve de ser “o pai do cinema africano”, uma áurea também financiada pela própria ação do cineasta (DIAWARA, 2010, p. 24).

O cinema de Sembène estava igualmente investido em criar um mito para a imagem africana. Desde o começo, os seus filmes confrontaram o espectador com personagens que questionavam a ordem do mundo ao seu redor, pedindo mudança e desafiando nossa visão de África como um continente fora da história.

O cinema de Sembène, dessa maneira, posicionou-se ao colocar em choque as dualidades inventadas pelo colonialismo/colonialidade. O diretor vai atacar a produção de uma narrativa fílmica, ou melhor, nos filmes escolhidos, constrói uma narrativa que versa sobre as experiências de sujeitos na região atualmente chamada.

Assim, ao narrar sobre a história dessa região e seus habitantes, o diretor levanta questões sobre o passado e possibilita pensar sobre ele⁴. Mas, isso não significa dizer que Sembène Ousmane é um historiador, porque esse não era seu objetivo, mas é possível dizer que ele operacionalizou o passado para problematizar, no presente, questões que ainda são latentes. O cinema, nesse sentido, faz uma contra análise da sociedade (FERRO, 1971).

Essa perspectiva nos possibilita pensar, a partir de um diálogo entre os historiadores do tempo presente como Koselleck e Rousso e pensadores de África contemporânea, como Mbembe, a questão da reparação e da emancipação a partir da narrativa fílmica.

Para Koselleck (2006), no presente, coabitam várias camadas do tempo, onde é possível ver e perceber os acontecimentos que ainda influenciam questões de ordem

⁴ Contudo, é preciso perceber a diferença que Robert Rosenstone traz sobre as formas de fazer história, na sua concepção. O trabalho com o passado feito na palavra escrita ou na forma imagética, segundo ele, operam o passado e contam uma história, mas por caminhos diferentes (ROSENSTONE, 2015, p. 226-230).

econômica, política e cultural. Dessa forma, o colonialismo habita o tempo presente, o que os estudos pós-coloniais e decoloniais chamam de colonialidade (MIGNOLO, 2000; GROSGOUEL, 2009). A questão é que esses estratos do tempo, o outro lado da modernidade, são as amarras que prendem o mundo do colonizado ao do colonizador, e só podemos nos soltar delas quando efetivamente, ao reconhecermos esses processos, optamos por desprender (MIGNOLO, 2014, p. 15-21), ou largar (MBEMBE, 2014, p. 19-30). A história do tempo presente nos alimenta com a questão de que o historiador, mesmo que distanciando-se do acontecimento, ainda está imerso na questão, porque habita o tempo e ouve o lamento dos mortos (ROUSSO, 2016, p. 245).

Uma questão que não pode escapar é a relação entre reparação e emancipação, ainda que pareçam projetos distintos, eles convergem na história africana. A modernidade inventou a raça, e com ela invadiu territórios e inventou (MUDIMBE, 1994) narrativas coloniais, tencionou de maneira eurocêntricas os “espaços de experiências” e os “horizontes de expectativa”, ou melhor, levou essas categorias para a África, porque foram gestadas pela modernidade (KOSELLECK, 2006, p. 327).

A emancipação desses projetos coloniais – que é a principal questão desta dissertação, ou seja, como nos filmes de Sembène, podemos perceber um projeto de emancipação – é uma questão de vários pensadores do continente, seja no pan-africanismo ou em outros campos políticos e epistemológicos. Contudo, concomitante a isso, não se pode perder de vista que a violência colonial criou uma revanche entre o colonizado e o colono, tencionando relações e distorcendo a realidade. O “não ser mais” de Mudimbe, ou a ideia de “Todo o Mundo”, que Mbembe traz em diálogo com Glissant, passa por uma reparação dos acontecimentos passados, porque a superação precisa transformar essa violência sofrida, é preciso ter uma memória. Um “Todo o Mundo” ou “Não ser mais” que lembra.

A grande problemática deste trabalho, portanto, que se coloca a partir das questões levantadas com a fonte e esse diálogo pós e decolonial, é pensar como se deu no trabalho cinematográfico de Sembène um projeto político emancipatório para o continente africano, dialogando com o povo e as suas críticas aos poderes estabelecidos. Dessa forma, a proposta é perceber como os seus filmes dialogam entre um marxismo revolucionário e uma experiência africana, para então, discutir que tipo de concepção política de liberdade o diretor tinha enquanto horizonte de expectativa para o contexto africano.

Nesse sentido, a discussão se encontra estruturada nesta dissertação da seguinte forma. No primeiro capítulo, apresento as fontes e a discussão da metodologia das análises das imagens, dialogando especialmente com uma bibliografia que nos dê suporte sobre o filme enquanto fonte histórica e sobre os métodos de abertura, rasgo e quebra de uma imagem, procurando seus detalhes. A partir disso, a discussão acontece de trás para frente, ou seja, em primeiro lugar, um debate com a fonte sobre esse projeto emancipatório e sobre que parâmetros intelectuais, dialogando também com o tempo presente, com os ecos dessa luta contra o colonialismo que atravessa os continentes que não a Europa. Ainda nesse capítulo, observamos algumas cenas, como as crianças em *Emitai* e, por fim, discutimos o seu papel na narrativa enquanto metáforas de um projeto político e de quem é o papel de transformação.

No segundo capítulo, as personagens analisadas são as mulheres dentro da narrativa, particularmente, a questão de seu papel enquanto articuladoras de resistências. Para isso, dialogamos com a filósofa nigeriana Oyeronké Oyerumi, bem como as discussões decoloniais de Maria Lugones, Gloria Anzaldúa entre outras. As personagens mulheres nos filmes questionam tanto o exército francês, confrontando os soldados, e os próprios africanos que, muito próximos ao poder colonial, acabam por tornarem-se cooptados. As mulheres dentro do filme marcam uma mobilização massificada e fazem parte do ponto final do seu projeto emancipatório.

Os filmes analisados são dois casos de uma produção cinematográfica que trazem outras personagens femininas que desestabilizam os seus contextos. Neste capítulo, também, discutimos a questão da descolonização dentro da narrativa dos filmes e a narrativa africana desse processo, aparecendo em discursos e formas estéticas que diferem de modelos eurocentrados.

O terceiro capítulo tem como foco as personagens soldados, discutindo as formas da violência dentro do processo colonial e a questão da memória e da responsabilidade. A tropa não deve ser lida e não é mostrada enquanto uma forma homogênea, mas com a sua hierarquia definida e os lugares onde brancos franceses e africanos de várias localidades e grupos culturais tinham, inclusive, marcado posicionamentos e estranhamentos. Portanto, o soldado raso e o cabo trazem questões e problemáticas dentro do filme que diferem dos oficiais, dentre eles, dos sargentos, principalmente, que eram africanos falantes da língua do colonizador, ou seja, o francês. Cabe dizer que as características de cada personagem são importantes para compreender as significações pela qual o diretor pretende passar, discutindo papéis, os

conflitos e os estranhamentos da tropa perante o mundo que habitavam. Uma discussão de memória é interessante também nesse último capítulo para que se possa compreender como esses acontecimentos atravessam as mentalidades africanas e constituem uma parte significativa da narrativa que o diretor se propõe.

3. OS FILMES DE SEMBÈNE SOB OLHARES EMANCIPATÓRIOS

Narrar, mesmo que parcialmente, um pouco da trajetória de Sembène com o objetivo de situá-lo num locus de enunciação visando compreender a sua narrativa fílmica, requer a interlocução com seu biógrafo, o escritor Samba Gadijgo que produziu um livro e um filme sobre sua vida e trajetória⁵. De acordo com Gadijgo (2010), o cineasta Sembène Ousmane nasceu, em 1923, no Senegal, em Casamance, região ao sul do País, na cidade de Zinguichor, à margem direita do rio que leva o mesmo nome. Seu pai era um pescador Lébous, e Sembène viveu com ele durante boa parte da infância, trabalhando conjuntamente durante alguns períodos do ano na pesca. Sua mãe era Wolof, contudo ela não aparece muito na sua história, pois houve um período curto em que os dois conviveram, já que muito cedo seus pais se separaram e ela foi morar em Dakar, onde constituiu uma outra família.

A cisão na sua família⁶, muito cedo, criou um deslocamento cultural no seu crescimento, caminhando entre uma e outra experiência coletiva. Uma figura muito importante é um tio que lhe criou a partir do islamismo. O período com o seu tio foi já em Dakar, onde as oportunidades eram maiores que na sua cidade natal. Lá foi auxiliar de pedreiro, ajudando nos contratos de construção civil com esse parente, uma figura marcante na vida do diretor (GADIJGO, 2010).

Em Dakar, Sembène teve contato com o cinema, indo ver os filmes que chegavam no País, principalmente, de Hollywood, com os *Bang-Bang*. Essa passagem, do jovem Sembène, descrita pelo seu biógrafo, revela um primeiro contato com a sétima arte, mas não dá

⁵ Samba Gadijgo é um pesquisador do cinema africano e produtor de documentários nascido no Senegal, sendo professor nos EUA. O seu livro “Ousmane Sembène: the making of a militant artist” (Ousmane Sembène: a construção de um artista militante, em tradução livre) é uma biografia que vai discutindo a vida do artista vinculada a sua produção tanto no âmbito do cinema, quanto na literatura, esta focada no período anterior a produção dos seus filmes. Gadijgo também produziu o documentário *Sembène!* (2015), no qual foca mais na produção dos filmes. O filme é narrado pelo próprio produtor e vai a partir de imagens de arquivos e entrevistas discutindo os filmes e seus contextos de produção.

⁶ A questão familiar de Sembène é pouco explorada em Gadijgo, a sua mãe pouco aparece na biografia ou mesmo o seu pai fica mencionado nesse momento e na sua relação com o mar. Se o seu pai teve toda essa influência com a sua relação com o mar, fica difícil de saber atualmente. Uma outra falta que é percebida no texto de Gadijgo é sobre a família construída por Sembène, que não aparece. No documentário *Sembène!* (2015), um dos seus filhos aparece e dá entrevistas, Alain Sembène, que é fruto de um relacionamento antigo do pai, também aparece a sua esposa no período de gravação de *Ceddo* (1977), a estadunidense Carrie Moore, ela só aparece em imagens de arquivo desse período. Outra personagem do seu núcleo próximo é a sua governanta Nafi Ndoeye. Um outro texto biográfico foi escrito por Paulin Soumanou Vieyra, em 1972, mas não obtive acesso a este texto, portanto, não sei se ele daria informações que o texto de Gadijgo não dá. Outras pesquisas podem elucidar algumas dessas questões, que são dificultadas por estarmos discutindo personagens que estão fora dos centros eurocêntricos.

pretensão nenhuma de que ele se tornaria diretor. Como muitos jovens, o cinema era um divertimento, uma forma de se encontrar com o mundo. Outra de suas paixões, a literatura ainda não havia sido presente na sua vida, pois era um jovem com pouca formação escolarizada.

Na capital do Senegal viu o desenrolar dos acontecimentos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, sendo atingido pela propaganda do esforço de guerra e assumindo a ideia de voluntariar-se para o exército colonial francês que lutava contra as tropas do eixo no norte do continente. O destacamento de Sembène foi o de blindados e com eles atravessou a extensão do deserto em batalha, contudo, ao sair do conflito, há um impacto na sua perspectiva de mundo significativa. Assim, ao retornar a Dakar, volta a trabalhar com seu tio, mas resolve mais uma vez entrar em movimento, indo clandestinamente dentro de um navio mercante para a cidade de Marselha, no sul da França (GADIJGO, 2010).

A sua vida foi bastante impactada no tempo que viveu no país europeu, pois foi lá onde se deparou com as várias faces do colonialismo, dentre elas, o racismo; e foi lá também que teve um encontro com as teorias marxistas. Sembène, trabalhando como estivador, por meio do sindicato, começou a ler textos marxistas que moldaram a forma como via a sua realidade. A partir disso, alistou-se no Partido Comunista Francês e na Confederação Geral dos Trabalhadores (*Ibidem*).

Em mais de um momento, entrou em conflito a questão materialista e marxista com a cultura africana em que havia sido criado. Um dos seus exemplos mais profundos foi quando, em determinada greve no porto, os trabalhadores parados foram realocados por africanos que eram preteridos para as vagas de emprego. Para os seus companheiros de greve franceses, isso era uma traição com a classe trabalhadora, questionando Sembène, pois era ele a figura que deveria liderar esses trabalhadores africanos para uma consciência de classe (GADIJGO, 2010). Ainda que a questão da sobrevivência fosse latente nesse conflito entre estivadores franceses e africanos. Sembène compreendia os africanos, pois eles eram sempre preteridos na escolha dos empregos e com muita dificuldade conseguiam alguma vaga para trabalhar, para sobreviver em um país distante da sua terra natal, da família e das redes de solidariedade que resultam dessas relações.

Desse exemplo, segundo Sembène, ele aprendeu que estava nesse entre lugar, não era um trabalhador francês por completo, porque não era branco, mas também era visto com

desconfiança por seus conterrâneos, pois estava muito longe do cotidiano deles e se relacionava muito com os franceses (*Ibidem*).

Sua vida, contudo, tem uma transformação quando sofre um acidente de trabalho. Ele, que carregava vários produtos importados para a França nas suas costas, recebeu uma carga atirada de mal jeito, causando-lhe problemas de coluna. Sembène ficou três meses sem conseguir se mexer, pois havia deslocado uma de suas vértebras. Esse período de completa imobilidade foi de muita dificuldade, porque o seu sustento partia das suas forças e do seu corpo, sem isso, a sobrevivência como estivador era impraticável (*Ibidem*).

Sembène, então, como leitor, descobre na atividade da escrita uma forma de mudar totalmente de vida, passa a escrever as suas histórias, iniciando com um livro sobre a experiência de ser um estivador, chamado *Le Dock Noir* (1956), que em tradução livre seria *O Estivador Negro* (*Ibidem*).

Apesar de nunca ter dito que se tratava de uma obra autobiográfica, o livro possui várias passagens da sua própria experiência dentro desses circuitos entre os estivadores no porto de Marselha. Sua carreira continuou como escritor paralelamente ao de cineasta, lançando ao total dez romances, alguns posteriormente adaptados e dirigidos por ele mesmo no cinema (*Ibidem*).

A sua virada para o cinema, e explicitado nos próximos parágrafos, se dá no contexto do seu retorno para o Senegal, um país que passava por um processo de independência que resultou, posteriormente, na formação do Estado Nação senegalês. A liderança nesse processo é de Leopold Sedár Senghór, um intelectual e poeta com quem o diretor teve uma relação bastante conturbada ao longo da segunda metade do século XX (SEMBÈNE!, 2015).

Retornando à questão da relação entre cinema e literatura. Ao retornar ao continente e lançar o seu primeiro livro versando sobre as coisas do Senegal e de África, ele se viu em um dilema, a sua paixão maior era a literatura, como aponta o seu biógrafo Samba Gadijgo (2010). Para o ainda escritor, a principal forma de expressão era na literatura. Contudo, a sua grande questão ao escrever era atingir as massas e problematizar a sociedade que vivia, tema muito presente na ideologia marxista, uma constituição que marca a sua vida e as suas obras.

Assim, percebendo que através da literatura sua narrativa permaneceria presa aos círculos da elite intelectual e econômica do País, Sembène percebeu que era preciso buscar outra forma de comunicação. O cinema, como arte que se utiliza da imagem e do som para se relacionar com o público, faria muito sentido em sociedades com uma forte cultura oral.

Encontrava-se ali uma linha para ter sucesso no tipo de cinema que o diretor buscava, um lugar onde as línguas da população seriam a frente e por onde o diálogo aconteceria (GADIJGO, 2010; THIONGO, 2007).

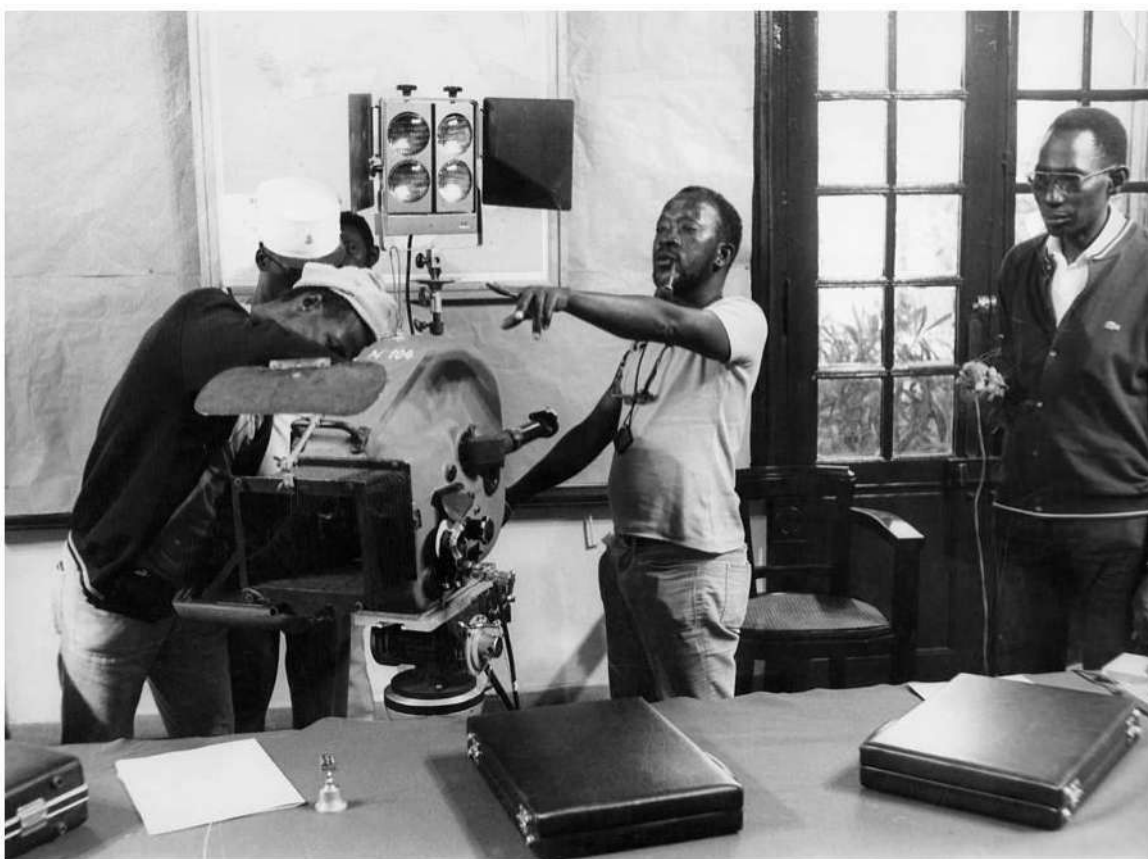
Sembène, ainda escritor, procura uma bolsa de estudos em algum país para que pudesse aprender a produção cinematográfica, sendo unicamente aceito por uma escola de cinema na URSS. Em Moscou, estudou nos Estúdios Gorki e, de volta para o Senegal, levou consigo os ensinamentos do cinema russo, baseado na montagem, e uma câmera de 16mm para que pudesse iniciar a sua carreira. Seu primeiro filme é um curta-metragem chamado *Borrom Sarret* (1963), ou *O Charreteiro*, em tradução livre (GADIJGO, 2010). Nos parece que nesse filme se ensaiam algumas das questões que vão aparecer ao longo da sua carreira expresso em outras obras filmicas, notadamente, um conflito entre o mundo do povo, com seus costumes e tradições, e a elite com a sua urbanidade, os documentos e as leis da modernidade. Tal evidência aponta para a possibilidade de se poder realizar uma discussão sobre o antagonismo entre esses os conceitos, a modernidade e a tradição e como são trabalhados nos filmes do diretor, embora não seja foco deste trabalho. Porém, é importante notar também que ao longo da sua carreira esse antagonismo vai sendo questionado pelo próprio diretor, chegando ao seu último filme *Molaadeé* (2003) onde Sembène vai criticar frontalmente as práticas tradicionais violentas. É possível pensar a sua arte como uma fonte de crítica às violências, sejam elas produzidas pela modernidade ou pela tradição, a violência é vista como um signo da injustiça.

A sua produção de romances e filmes vão se alternando a partir dos anos 1960, ao total são dez romances e 13 filmes, com o seu primeiro livro lançado em 1956, e o seu último filme em 2003. Seus livros foram publicados pela editora Présence Africaine, nascida como revista pan-africanista e expandida para um selo de livros e uma livraria em Paris, sendo uma das principais referências na publicação de escritos por africanos. Nenhum de seus livros foi traduzido para o Brasil, mesmo sendo considerados junto com autores como Chinua Achebe, Flora Nwapa, Wole Soyinka, entre outros e outras, como um dos pioneiros da literatura africana (GADIJGO, 2010).

A sua produção cinematográfica, por outro lado, conseguiu uma divulgação maior ao redor do mundo e foi a partir dela que seu nome ficou conhecido internacionalmente. Para vários e várias cineastas africanos, ele é considerado o precursor de um cinema africano, o “pai” do cinema político africano. Nos EUA, sua produção inspirou o trabalho de Spike Lee

no combate ao racismo através do cinema (SEMBÈNE!, 2015). Na imagem a seguir, é possível vê-lo em ação no set de filmagem do filme *Xala* (1975), em uma das primeiras cenas do filme, em que vemos as lideranças senegalesas recebendo malas de dinheiro.

Figura 1 – Foto dos bastidores do filme *Xala* (1975)



Fonte: Foto de Michel Renaudeau.

A vida de Sembène é a de um homem africano bastante múltiplo, incansável na sua luta de vida contra a exploração capitalista e com uma profunda noção de qual era o seu papel dentro do Senegal, no diálogo com o seu povo e com o seu continente, questão que será abordada ao longo deste trabalho. Pelas breves indicações de sua biografia até o momento, é possível perceber que não é possível traçar uma linha reta nos acontecimentos da vida desse cineasta. Este vai construindo caminhos, e assentando em uma série de adaptações à realidade vivida, resolvendo-as e seguindo com uma forma particular de ver o mundo. Uma das questões a se ressaltar é a característica de Sembène Ousmane enquanto intelectual orgânico, mesmo não tendo uma formação acadêmica como vários dirigentes políticos pan-africanos e intelectuais de sua geração, mas com uma formação intelectual e política atuando

conjuntamente, na militância sindical. O que se percebe em suas produções filmicas. Para estudiosos da trajetória de Sembène (DIAWARA, 2010), a sua narrativa tinha o objetivo de emancipar os corpos, as mentes, as vidas e as existências dos povos de África. Para ele, era preciso dismantlar o capitalismo e entregar o poder para as massas, uma prática marxista, que dialogava com o pan-africanismo, no qual era preciso que a resolução dos conflitos do continente africano fosse resolvida pelos próprios africanos e africanas, sem intervenções estrangeiras.

Sembène Ousmane teve, portanto, várias facetas: cineasta, romancista, provocador, pescador, pedreiro, soldado, estivador, revolucionário, sindicalista, Lébous, Wolof e muçulmano questionador de sua fé. Enfim, muitos mundos compõem a pessoa Sembène.

A partir dessa apresentação inicial acerca da trajetória de Sembène, o objetivo deste capítulo consiste em iniciar a imersão em evidências, a partir das fontes históricas selecionadas, procurando responder a problemática desta pesquisa, qual seja, a perspectiva de emancipação para Sembène na sua narrativa fílmica. Neste sentido, pautado na metodologia das análises das imagens e o filme enquanto fonte histórica, construo um debate com a fonte sobre o projeto emancipatório e sobre que parâmetros intelectuais, dialogando também com o tempo presente, com os ecos dessa luta contra o colonialismo que atravessa os continentes. Ainda neste capítulo, observamos algumas cenas, como as crianças em *Emitai* e, por fim, discutimos o seu papel na narrativa enquanto metáforas de um projeto político e de quem é o papel de transformação.

3.1. DISCUTINDO UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE DE FILME EM CONTEXTOS NÃO EUROPEUS

Os teóricos do cinema Jacques Aumont e Michel Marie escreveram um livro muito conhecido entre os analistas de filmes. Com um nome bastante simples, *A Análise do Filme*, que se tornou um livro de reflexões sobre essa prática do cinema. É importante notar que a análise do filme é uma forma de ver cinema que é diferente da crítica. Entretanto, o livro não é um manual, muito longe disso, já que os autores são categóricos ao afirmar que “não existe um método universal para analisar filme” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 39).

O segundo parâmetro que os autores apontam diz respeito ao fato de uma análise ser “interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável” (*Ibidem*). A ponderação feita pelos autores vai ao encontro

de uma análise historiográfica, baseada em princípios da ciência de que uma interpretação não é uma obra completa, mas um pedaço da produção do conhecimento historiográfico. Por último, o terceiro parâmetro é o de que “é necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar” (*Ibidem*).

Penso que os parâmetros de Aumont e Marie nos colocam em lugares mais abertos para uma interpretação fílmica, sob determinados parâmetros. Dessa forma, lança mão de possibilidades e a problematização de outras análises de filmes. A questão para a história é como a interpretação de quem analisa, um tanto quanto subjetiva, se atrela aos fatos do contexto do presente da obra.

Denovac, em sua interpretação sobre os escritos de Marc Ferro, aponta que “as imagens fílmicas, de alguma forma, catalisam elementos da sociedade” (DENOVAC, 2018 p. 14). Os filmes, nesse sentido, produzem narrativas sobre o seu presente, sobre a sociedade que os cineastas estão inseridos. Segundo o autor, “Entender e usar o cinema como fonte consiste em pensar o filme como forma autoral de ficção que produz e ressignifica representações do imaginário social, e não como simples suportes de imagem para os discursos históricos”. (*Ibidem*) Assim, segundo o autor, o filme não pode ser interpretado a partir de uma análise somente “nas impressões primárias e generalizantes”, mas é preciso construir uma metodologia que possa auxiliar na percepção dos “processos históricos, e de como estes se organizam e estão presentes de forma indireta ou não na obra cinematográfica” (*Ibidem*).

O filme, ainda, segundo Denovac, produz um sentido sobre essa sociedade que é transmitido a partir de “comentários críticos que revelam muito sobre o impacto no modo como nele se elaboram os valores da sociedade em que foi produzido” (*Ibidem*). Dessa forma, é um discurso sobre o presente da obra, mesmo que seja baseado em acontecimentos anteriores, como no caso dos dois filmes analisados nesta dissertação.

Ainda que faça um discurso imagético direto ao passado, o que está em jogo é o tempo presente, o tempo da produção do filme, o modo como o filme interage e se comunica com o mundo que o rodeia, seus aspectos reais e imaginários: ele atua desorganizando e reordenando os elementos do imaginário de forma revelatória. Isso se dá através da montagem. (*Ibidem*, p.16)

A montagem no cinema produz a ligação entre as cenas para produzir a narrativa do filme, uma crítica a sociedade através do cinema somente vai acontecer com a montagem e a

produção de sentido através dela. O fator “mágico” do cinema é a edição do filme, através da prática técnica da montagem. A mensagem final que o espectador constrói em sua própria percepção é um produto dessa montagem, sendo levada pelo filme, aos poucos (DENOVAR, 2018).

A história se dá nesses interstícios, nos encontros entre as cenas de um filme (DENOVAR, 2018, p. 17). Por meio da análise histórica, é importante notar também que o filme histórico, ainda que tenha o objetivo de ser factual, não produz uma narrativa historiográfica por completo. Por vezes, um filme que tenta ser preciso em suas vestimentas, cenários e linguagem, por exemplo, acaba perdendo o diálogo com o público e a sua ligação com o espírito que ele pretende traduzir de uma época para a outra (ROSENSTONE, 2015).

Um outro ponto de vista na construção de uma metodologia para a análise do cinema de Sembène diz respeito à “imagem que te olha”, na discussão de Georges Didi-Huberman (2010). Porém, indo além, pensando novamente com Denovar sobre o “filme que nos olha”, partindo com um olhar crítico sobre essa questão, apontamos as potencialidades de se perceber a obra de arte nessa relação entre ela e o espectador. Nesse sentido, segundo o autor, “ao contemplarmos um objeto artístico, no caso, os filmes, nós o capturamos com o olhar, mas no mesmo ato de visão abre-se outra dimensão na qual nosso olhar nos é devolvido e agora é o filme que nos captura” (DENOVAR, 2018 p. 25). A relação acontece em todas as obras cinematográficas, porém, é importante apontar como Sembène faz uso de questionamentos bastante diretos nos filmes, nos olhares fixos para o espectador como em *La Noire de...* (1966) e *Emitai* (1971).

As discussões trazidas versam sobre a metodologia de análise do filme com o seu fator histórico, atravessado pelas discussões do campo do tempo presente. Adriano Denovar faz isso na sua análise de filme, contribuindo para compreender as possibilidades que o encontro entre cinema e as reflexões do tempo presente tem para a discussão histórica. Sem dúvida, o aspecto do tempo presente é uma faceta deste trabalho, mas existem outras, na questão de um cinema africano e do pensamento decolonial, que nos possibilita ampliar a reflexão e discussão para contextos extra europeus. A questão central aqui consiste em questionar uma naturalização das estruturas de arte que mantêm uma hierarquia entre os legitimados e os deslegitimados. Ainda que possamos pensar que os invisibilizados na arte e da arte estejam galgando os seus espaços nos circuitos e o não questionamento dessas hierarquias pode ser

danosa, porque ainda se mantém uma lógica capitalista/colonial (GOMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 8). E essa “novidade” pode ser novamente obliterada.

As imagens dos que resistem aos projetos coloniais têm seus próprios planos, constituídos para a “descolonização da estética e a libertação da *aesthesis*” (*Ibidem*, p. 9). O conceito que Mignolo e Gomes trazem do entendimento grego é importante para poder traduzir uma questão bastante presente na produção de cultura de povos outros.

Segundo o autor, a estética é uma racionalização da ideia de *aesthesis*, do sentir, este que precisa ser libertado para que possa produzir algo próprio, fora da matrix colonial de ser, saber e poder (*Ibidem*, p. 14). A arte emancipatória carrega consigo uma inerente proposta de um mundo diferente, com uma crítica ao colonialismo e aos projetos universalistas, o que também influencia na forma como analisamos uma narrativa sem recorrer a estratégias universalistas, já que elas não se encaixam nessas narrativas.

Dessa forma, nossa análise da narrativa cinematográfica de Sembène se encontra em diálogo com autores de África, pensadores e pensadoras que buscam entender as questões que atravessam o continente bem como com autores e autoras latino-americanos que contribuem para discutir algumas categorias, com as suas visões desses processos. Esse diálogo, evidentemente, se dá a partir de certos parâmetros, porque se essa opção fosse feita sem crítica ele cairia em suas próprias armadilhas, como uma forma de universalismo onde reflexões de contextos distintos são igualados sem estabelecer as suas diferenças. Porém, existem questões que aproximam, mais do que afastam, como, por exemplo, a experiência do colonialismo e a crítica à este.

Segundo Silvia Cusicanqui, “as imagens nos oferecem interpretações e narrativas sociais que desde os séculos anteriores a colonização mostram esta origem social e nos oferecem perspectivas de compreensão crítica da realidade” (CUSICANQUI, 2010, p. 20). Em sua pesquisa sobre as cartas de Waman Puma de Ayala para o rei da Espanha, Cusicanqui mostra como o autor vai construindo uma imagem positiva e anticolonial por meio de uma narrativa que aponta o povo nativo como o do “bom governo” perante um “mal governo” das forças administrativas coloniais. Um ponto de vista que mostra o caráter histórico da crítica ao colonialismo e também o seu diálogo com o tempo presente.

No texto de Puma de Ayala, é possível perceber também as formas como essa sociedade se organiza, com relação a natureza, a comunidade, as suas hierarquias. A sua base,

segundo ela, mostra uma sociedade que tem uma relação equilibrada entre a terra e a ordem cósmica, representada nos astros, nas montanhas e nos elementos: o bem comum.

Este sentido del bien común se basa em múltiples relaciones: de los humanos con la naturaleza, de las familias con la comunidad, y de las comunidades con sus autoridades y con el Inka. El conjunto de relaciones obedece a un orden cósmico, en el que dialogan de modo sucesivo y cíclico los gobernantes, los gobernados, y la tierra que los nutre. (CUSICANQUI, 2010, p. 23)

A relação com a natureza no parece ser o ponto mais interessante para a construção de uma metodologia para a análise dos filmes do Sembène, porque existe um diálogo proeminente dentro dessas narrativas entre o mundo de uma materialidade e outro da natureza; com tempos e espaços distintos, mas que se tocam em suas relações.

Os filmes de Sembène são atravessados por cosmogonia (BÂ, 2010), uma lógica africana por onde passa a compreensão de mundo, cuja conexão com formas de existência da natureza é central. É possível evidenciar elementos e ritmo que são bastante característicos e, mesmo, uma discussão sobre o meio do caminho entre o mundo de uma cultura africana e outro da modernidade. Em *Emitai*, por exemplo, o mundo dos *Diola*⁷ vai sendo invadido, vilipendiado, causando reações na estrutura da comunidade, no seu governo e na ordem cósmica, equilibrada dentro da sua lógica cultural. É o mundo dos *Diola*. E que é, sobremaneira, muito mais próxima dos temas e da base cultural de Wama Puma de Ayala do que de uma produção cinematográfica europeia.

Por fim, uma problematização importante do ponto de vista metodológico nesta dissertação é a utilização da ideia de representação mais alargada, partindo do ponto de vista da impressão em Warburg ao analisar os rituais de povos nativos do México (MICHAUD, 2004 p. 40). Nele, o autor percebe que as danças com máscaras em rituais ultrapassam a ideia de uma representação, mas que ali o dançarino é carregado por um poder anímico.

A visualização dele interpreta bem a questão de como essas manifestações são entendidas como a vinda dessas entidades e não como uma representação de algo. A sua reflexão nos auxilia na melhor interpretação do que significa a questão de uma obra que apresenta uma entidade, pois ela é.

⁷ O povo *Diola* ou *Jola* é um etnia da África Ocidental, estando na região de Gâmbia, o sul do Senegal (Zinguinchor) e Guiné-Bissau. Nas duas do rio Casamance. (SAPIR, 1969). O povo e língua que se discute aqui são os dos *Diola* que estão localizados na região de Zinguinchor, no sul do Senegal. Porque são esses que estão no filme.

A questão é importante, principalmente, para pensarmos as cenas com elementos de fora de um mundo material que aparecem na narrativa de *Emitai*, cuja interpretação passa por essas questões apresentadas. O filme *Camp de Thiaroye* discute outras questões, muito mais nas fronteiras entre a modernidade e a cultura africana. O caminho de *Emitai* acaba adicionando uma outra fronteira entre o mundo das entidades com o mundo da materialidade africana e estes com a modernidade.

As discussões apresentadas até o momento têm como objetivo apresentar as bases metodológicas escolhidas para a realização da análise e interpretação dos filmes do Sembène. A metodologia da análise do filme é interminável, assim como na historiografia. O lugar do analista também modifica a sua análise, pois diferentes contextos produzem diferentes análises. Reafirma-se também que o filme sempre é um produto do seu tempo, forma um diálogo com o seu contexto, como nos diz Ferro (1979). Nesse sentido, nós entendemos esse posicionamento do filme no sentido de que ele seria um comentário de um determinado contexto e para entendê-lo é preciso compreender as suas dinâmicas. Por isso, é importante discutir as características dessas imagens, o seu caráter de arte militante, que está engajada na discussão e no fim do colonialismo. Bem como a construção cultural do fazer desta arte, com o que se está dialogando, compreender que os gestos, os silêncios, as escolhas estão articulados com uma determinada visão de mundo, que é africana.

Do ponto de vista prático a análise do filme se fará a partir da visualização de cada um dos escolhidos como fonte para esta pesquisa, mais de uma vez, produzindo anotações das cenas do filmes, buscando detalhes em gestos, ritmo, cor, montagem e do próprio roteiro, nos diálogos. Percebendo as escolhas dos personagens e como afetam a história dos filmes. A partir disso, e articulando com as falas do próprio diretor sobre os seus filmes, o contexto mundial e de África e a sua percepção de cinema, a pesquisa se propõe interpretar as escolhas que o diretor faz sobre as histórias que ele articula e a ideia de emancipação.

Sem dúvida uma das questões para a realização de uma narrativa fílmica é ter presente quem é o narrador e o contexto narrado, o que abordaremos a seguir.

3.2. NAS SALAS DE CINEMA, NAS VIDAS DO SENEGAL: OS FILMES E UM PAÍS

Na década de 1920, quando Sembène nasceu, o território que formaria a nação senegalesa ainda era uma colônia da França, um dos territórios pertencente à África Ocidental

Francesa (AOF), que reunia vários povos sobre um mandato colonial, sendo a sua independência, posteriormente, negociada em 1960, juntamente com o Sudão Francês, da Confederação do Mali, tendo como primeiro presidente o intelectual e poeta Leopold Sédar Senghor, cujo mandato durou de 1960 até 1980.

O que era, então, a África Ocidental Francesa (AOF)? Essa vasta possessão era uma federação constituída de oito territórios sendo eles: Mauritânia, Senegal, Mali (Sudão Francês)⁸, Guiné-Konakri (Guiné Francesa, Gana (Costa do Marfim), Burkina Faso, Daomé (Alto Volta)) e Níger, sendo a capital em Dakar.

A organização administrativa da burocracia colonial colocava governadores regionais respondendo ao governador-geral e este à metrópole através do Ministério das Colônias. A forma de colonização desse território é a da associação cujo autor dessa doutrina colonialista foi o ministro francês Albert Sarraut, mas como nos lembra Elikia M'Bokolo, essas categorizações muito fixas escondem as táticas, as agências no processo histórico. Segundo ele:

[...] a diversidade das estruturas e organizações encontradas *in loco* vinha alterar o comportamento da administração colonial: quando os administradores franceses tinham de lidar com estruturas sólidas e chefes respeitados, praticavam antes a administração indireta; (M'BOKOLO, 2011, p. 455)

Uma marca profunda das formas francesas de colonização é a crença de que os países europeus tinham o “dever de civilização”⁹. Nesse sentido, para o ministro Sarraut, era dever do “mais forte” ajudar o “mais fraco” a desenvolver-se. Dessa forma, segundo ele, os dois lados saíam ganhando, porque a França explorava os recursos dessas terras que as populações autóctones não “saberiam fazer frutificar, e cujo proveito ficaria assim perdido para elas, mas também para a coletividade” (SAURRET *apud* M'BOKOLO, 2011, p. 454). Assim, não mais a exploração, mas a associação é que faria a “feliz fórmula” de uma política colonial francesa.

É importante perceber como essa mentalidade constitui a visão que esse país europeu tinha para o continente e suas populações, o “pesado fardo” marca as visões colonialistas nas

⁸ Em parênteses as nomenclaturas coloniais desses territórios. Optei por manter os nomes constituídos após as independências (muitos com uma referência a línguas africanas) como uma postura epistemológica e política de descolonização das nomenclaturas dessas nações.

⁹ Evidentemente essa crença não é específica dos franceses mas se refere a uma perspectiva colonialista e imperialista de nações europeias que sustentaram o processo de expansão colonial do final do século XIX e primeira metade do XX não somente em África. Sobre essa questão, ver: M'Bokolo (2011), Ferro (2004), Coquery-Vidrovitch (2004).

várias etapas da sua presença em África. Dessa forma, seja no contexto colonial como a AOF, a Confederação do Mali ou no pós-independência em uma nação senegalesa, a maneira como a França agiu política, econômica e culturalmente tem como característica a continuidade de uma política colonial onde os franceses se atribuem a si a missão de auxiliar os povos, mesmo que estes não tenham requisitado. Sobre essa questão, o filósofo Achille Mbembe escreve que o país europeu “descolonizou sem se autodescolonizar. [...] Depois da descolonização, a França preservou quase intactos os dispositivos mentais que legitimavam essa dominação e permitiam que ela brutalizasse os ‘selvagens’ sem nenhum remorso” (MBEMBE, 2019, p. 250).

Um exemplo dessa prática de dominação se dá nos processos políticos do pós-guerra, quando se intensificou os movimentos contrários a permanência da política colonial, dentro e fora da França. Especialmente, na África Ocidental, várias formas de organização foram gestadas, com cada nação compreendendo o seu processo, com disputas políticas dentro dos países e entre os países. No referendo de 1958, quando o governo da Quinta República, presidida pelo general de Gaulle, perguntou para as populações desses territórios se eles gostariam de se associar a França em uma comunidade, ou se não, se preferiam a independência imediata, o único a dizer não foi a Guiné (KURTZ, 1990).

As várias sociedades dessa região denominada AOF no contexto colonial trazia uma forte influência econômica da Metrópole, mas ainda não acalmava as forças políticas que estavam buscando a independência dos territórios. É fruto desse processo, por exemplo, a utilização do Franco como moeda organizadora das relações entre os países da região da África Ocidental, algo que ainda é uma questão no tempo presente. A questão entre o ficar e o não ficar se tornava mais tensa, com tentativas por parte de políticos africanos pela realização de uma constituinte que apresentasse mais liberdades aos territórios das colônias. Uma constituição que foi construída de maneira favorável a esses territórios e que foi votada em plebiscito, sendo derrubada com amplo apoio do governo do General de Gaulle. Sem essa forma de liberdade, a única forma de emancipação era a independência (*Ibidem*).

Senghor já era nesse momento um importante político que representava o Senegal no parlamento francês, como um deputado votado pelas colônias. A sua relação com a França era bastante próxima, tendo estudado e sendo um grande apoiador da união dos países africanos em um único território com autonomia, sem perder a relação com a França. Uma posição que o torna uma figura controversa, afinal, como ser emancipado sem romper com a antiga

metrópole? De qualquer forma, a ideia de fazer um país único dentro da África Ocidental era um sonho de Senghor, uma união dos africanos. Ele, então, apresentou a ideia de uma Federação da África do Oeste (*Ibidem*).

Em um primeiro momento, a resposta dos governos africanos de Daomé, Alto Volta e do Sudão Francês foram positivas à proposta de Senghor para a construção de uma Federação, um novo país em conjunto¹⁰. Os territórios, então, fizeram as suas delegações e encontraram-se em Bamako para discutir as bases desse novo país e uma constituição, em dezembro de 1958 e, posteriormente, em Dakar, onde a aprovação da constituição dessa confederação se deu de maneira bastante rápida e aprovada em apenas três dias (KURTZ, 1970, p. 405).

A criação desse território incomodou a França e a Costa do Marfim que pressionaram Daomé e o Alto Volta, que também enfrentavam uma pressão interna por causa dos interesses econômicos dos seus residentes, e assim saíram das negociações, permanecendo, dessa maneira, o Senegal e o atual Mali (Sudão Francês), constituindo um partido conjunto e um governo composto de lideranças dos dois países, denominado Confederação do Mali, firmada em 1959, junto com o pedido formal de independência, que contou com o apoio da França e com promessas de apoio econômico e técnico. A existência dessa cooperação entre os países africanos foi curta, desarticulada por uma série de disputas políticas, terminando com a saída do Senegal do acordo em agosto de 1960. Todos esses conflitos ocorreram dois meses após o acordo com a França (KURTZ, 1970).

O professor de ciências políticas Donn M. Kurtz (1970) escreve sobre esse processo, percebendo pontos positivos na vontade de se construir uma união regional. O principal fator, segundo ele, para a não efetivação da confederação foram as questões de instabilidade política entre figuras que estavam buscando permanecer no poder. Segundo o autor, Leopold Sédar Senghor e o futuro presidente do Mali, Modibo Keita disputavam a centralidade de poder político, com seus grupos articulados para cada um dos lados, deixando a existência em conjunto bastante dificultada. As disputas pelo poder fazem parte da formação dessas nações africanas, processo embebido de contextos da colonialidade. Neste sentido, Kurtz (1970) aponta como as várias elites africanas se conheciam, por habitarem as mesmas escolas e universidades na França e estarem tomados por um federalismo que ainda estava pautado pela figura de um pensamento francês. A constituição de um pedaço do que seria o grande sonho

¹⁰ Os governos do, Níger, Mauritânia e Costa do Marfim não responderam ao pleito.

de uma união francófona desses territórios acabou se tornando um pesadelo para Senghor, ainda amarrado sobre formas coloniais.

Nessa perspectiva, o “socialismo africano”, construído por Sédar Senghor, tinha sua inspiração no que se estava fazendo nas sociais-democracias ao redor do mundo, principalmente na Europa. A política do Senegal foi buscar não se aliar a nenhum dos lados completamente, seu pensamento tentou construir a ideia de “uma via africana”, onde os problemas do continente estavam em primeiro lugar (SKURNIK, 1965, p. 353-354).

Abordar este contexto histórico é necessário para situar a relação entre Sembène e Senghor, que foi bastante conturbada, e de que forma é possível encontrar evidências sobre essa questão nos filmes do cineasta. Chréacháin (2008) aponta que durante toda a vida o diretor foi um opositor do colonialismo e, depois da saída dos franceses, se opôs ao socialismo africano de Senghor e o seu movimento da *négritude*¹¹. Sembène fazia essa oposição política a partir da ideia do comunismo internacional e da sua oposição ao projeto da francofonia, a comunidade baseada na Commonwealth¹², mas do ponto de vista da França. Uma relação que ele dizia ser a manutenção da política cultural de assimilação que a estrutura colonial francesa promoveu.

O livro *Ousmane Sembène: Interviews*, citado várias vezes nesta dissertação, faz uma compilação de entrevistas com o autor de 1965 até 2005, com alguns pulos temporais. Nestas é possível acessar as opiniões e posicionamento do cineasta, muitas delas mudando ao longo do tempo, afinal são quarenta anos de encontros em vários contextos e falando sobre muitas coisas. Existem continuidades como, por exemplo, o seu comunismo e também a sua oposição a Leopold Sédar Senghor. O livro tem uma seção de index que aponta as páginas onde palavras e nomes foram ditos, assim, a palavra ‘Senghor’ e ‘Blaise’ aparece 14 vezes. Blaise Senghor é um cineasta senegalês contemporâneo de Sembène e ele é citado positivamente ou de maneira neutra duas vezes. As outras doze citações se referem a Senghor, o presidente das

¹¹ O antropológo Kabenguele Munanga, em sua análise dos discursos dos intelectuais da *négritude*, aponta que se pode destacar quatro objetivos do movimento, são eles: “buscar o *desafio cultural* do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não *universal* como a extensão de uma regional imposta pela força - mas uma civilização do *universal*, encontro de todas as outras, concretas e particulares.” Entre os precursores desse movimento estão Senghor, Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop, entre outros (MUNANGA, 2009, p. 52).

¹² Commonwealth é uma livre associação de estados soberanos que compõem o Reino Unido e as suas antigas dependências, que mantém laços de amizade e simbolicamente declaram a monarquia britânica a figura de estado. No presente também participam países que não foram colônias inglesas, como Moçambique. (Enciclopédia Britânica, 2020) Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Commonwealth-association-of-states>>

quais onze delas são negativas e somente uma é neutra. Esta última se refere a ele dizendo que aprendeu um pouco com cada um dos principais líderes pan-africanistas e Senghor é listado no meio de outros. “Eu precisava conhecê-los, depois de conhecer Senghor, Birago Diop, Césaire, Ousmane Socé Diop, Frantz Fanon, Richard Wright... Eu era novo e eu precisava aprender tudo de cada um. Realmente não me incomoda aprender com os outros” (HAFFNER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 90).

O ponto alto dessa inimizade acontece quando o filme *Ceddo* (1977) é censurado a partir de um decreto presidencial de Senghor, que proibiu sua exibição no país porque escrevia no título a palavra ‘Ceddo’ de maneira incorreta, o certo seria segundo o governo ‘Cedo’, sem um dos ‘d’s, conforme ele explica em 1978 (FANON *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p.113). Em 1992, Sembène explica melhor essa briga. Senghor teria trazido um professor de linguagem da Áustria para comprovar a maneira correta da palavra, e a discussão também caminha para outras questões sobre a língua e o seu ensino. Esses pontuais exemplos se constituem de evidências pontuais para o entendimento da relação entre esses dois senegaleses que marcaram a história do Senegal. Evidentemente que as provocações não são feitas somente por Senghor, o diretor também mandava os seus recados, a exemplo do filme *Xala* (1975).

Neste, o cineasta coloca um ator muito parecido com Senghor para fazer o papel de presidente do País, em uma cena em que todos na mesa, incluindo o mandatário, recebem propina em uma mala de franceses. Os mesmos brancos que minutos antes apareciam na cena retirando-se do País no momento discurso de independência. A crítica, logo no início do filme, é direta e contundente, emblemática em um de tantos episódios de embates entre as duas personagens.¹³

É neste contexto de disputas políticas e os desafios de constituição e crescimento do Estado senegalês que ocorre a produção de dois filmes do Sembène, fonte de análise nesta dissertação, *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1987), películas financiadas pelo governo

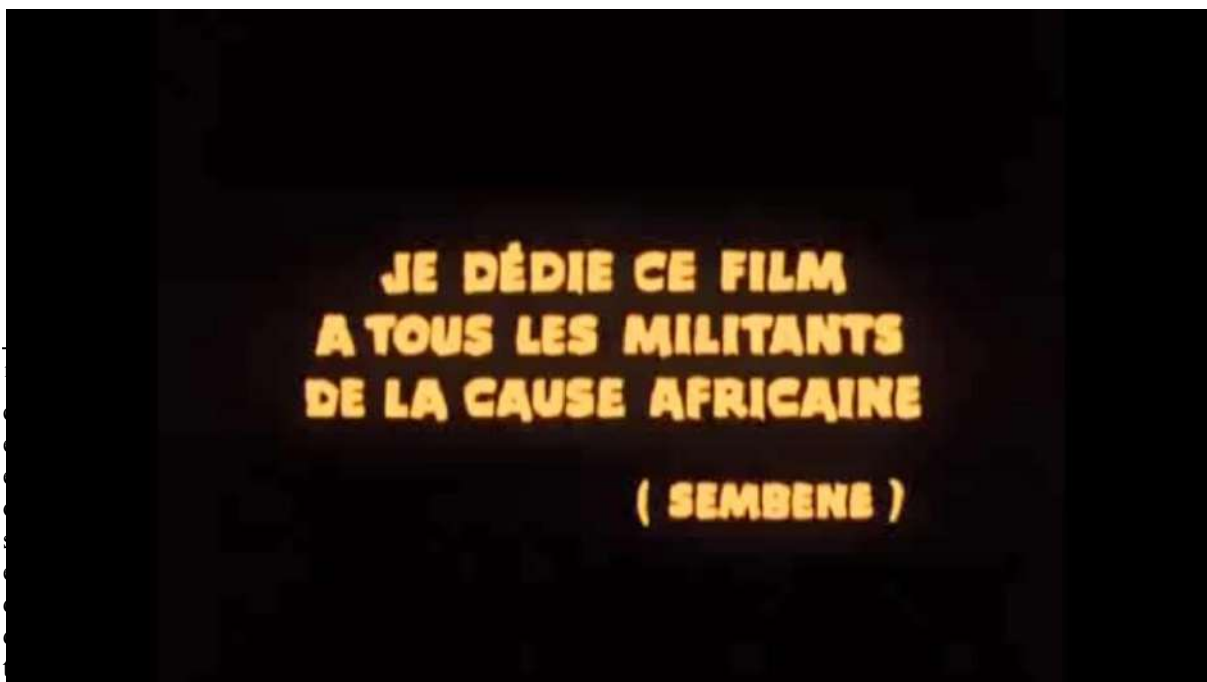
¹³ Não é pretensão deste trabalho se estender muito com relação a essa questão, porque, para tal empreitada, seria necessário a análise de outros filmes que não os propostos aqui. A citação a esse embate é importante para compreender o contexto do Senegal e a série de projetos existentes para a formação de uma nação. Objetiva-se, assim, apontar a multiplicidade de políticas e de projeções para o futuro e que não há homogeneidade entre os africanos dentro do continente, estes são diversos.

senegalês, pelo próprio Sembène muitas vezes e também através de parcerias que o diretor fez com algumas empresas locais e multinacionais¹⁴.

A produção desses dois filmes evidencia uma marca do cinema do diretor, um cinema que “restitui à África a sua dignidade” (DIAWARA *in* MELEIRO, 2007, p. 64). A tela, dessa maneira, é tomada por outro regime de imagens, indo no caminho oposto da produção de Hollywood, de corpos majoritariamente brancos. Os filmes são também bastante críticos e de denúncia aos processos de violência exercidos pela França no contexto do colonialismo. Um exemplo disso é a narrativa em relação a violência cometida pelo exército colonial francês no contexto da Segunda Guerra Mundial que aparecem e, na minha perspectiva conectam, *Camp de Thiaroye* e *Emitai* nos quais, a partir de diálogos construídos entre personagens evidencia-se a perspectiva do diretor acerca dos processos de violência colonial que ocorreram dentro do território africano e o que aconteceu com aqueles que foram para a guerra e, posteriormente, retornaram¹⁵.

O primeiro *frame* do filme *Emitai* é um letreiro, uma mensagem direta do diretor para o público, onde está escrito que “este filme é dedicado a todos os militantes da causa africana”, assinada pelo próprio Sembène.

Figura 2 – Primeiro Frame do Filme *Emitai* (1971)



Inclusive, é a que mais aparece. O filme que melhor apresenta a questão do financiamento é *Moolaadé* em cujos créditos que estão presentes empresas de Burkina Faso e do Senegal de vários ramos como, por exemplo, a indústria de sapato, de plástico, de esteiras de plástico.

¹⁵ Sobre a participação dos soldados africanos nas guerras mundiais, as transformações internas no continente no mesmo contexto ver: M' BOKOLO, 2011.

Fonte: Fotograma do Filme *Emitai*, Diretor: Sembène Ousmane. Minutagem: 00:00.

Pensada no contexto de produção e lançamento do filme, os anos de 1970-1971, a frase carrega um significado pan-africanista e anticolonial ecoando os ideais, as lutas de libertação e emancipação que percorriam o continente naqueles anos, especialmente, nas colônias portuguesas.

A independência do Senegal e da maioria dos países da África Ocidental Francesa¹⁶ já tinham ocorrido na década de 1960, contudo, ainda permaneciam sob o jugo colonial os territórios portugueses, em Cabo Verde e Guiné-Bissau¹⁷. A causa africana ainda permanecia latente, tanto nos desafios para a formação das novas nações, como o Senegal, como também nas lutas de libertação que adentravam em novas etapas dentro do continente.

O conflito dos portugueses com o Partido Africano de Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC) havia iniciado na década de 1960, com o início da luta armada em 1959, como resposta à repressão a uma greve de estivadores. A guerra de libertação foi levada para as áreas de mata fechada, atacando na forma de guerrilha algumas estruturas do poder colonial e, em 1967, o exército revolucionário já contava com 30 mil soldados. Apoiado pelos habitantes da Guiné e de Cabo Verde, além da URSS, Cuba e países vizinhos, o PAIGC conseguiu conquistar boa parte dos territórios (SURE-CANALE; BOAHEN, 2010, p. 219-222).

Os portugueses, nunca conseguiram fazer frente a força militar e apoio que os africanos tiveram, apesar de arrastarem a guerra até 1973. A independência proclamada, em setembro daquele ano, foi importante na descolonização dos territórios de Portugal em África, com as independências de Moçambique e Angola nos dois anos seguintes. Além disso, alguns pesquisadores apontam que foi por causa da derrota e humilhação dos militares portugueses que o golpe contra o regime salazarista foi dado, na Revolução dos Cravos (*Ibidem*).

Ainda que a citação ao conflito não aconteça no filme, o contexto desse era próximo do diretor, já que Casamance, na região sul do Senegal, faz fronteira exatamente com a Guiné-Bissau. O caráter da revolução marxista naquele país também é uma questão de aproximação com o diretor, pois acreditava nessa forma de descolonização, quando

¹⁶ Faziam parte da África Ocidental Francesa os seguintes países com seus nomes atuais: Benin, Burkina Faso, Costa do Marfim, Guiné-Konakri, Mali, Mauritânia, Níger e Senegal (ENCICLOPÉDIA BRITANNICA, 2020). Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/French-West-Africa>>

¹⁷ Na costa central atlântica, estava em luta pela libertação Angola e nas margens banhadas pelo oceano Índico Moçambique. Sobre o colonialismo português e as lutas pela independência ver: Alexandre (1979), Cabaço (2007), Castelo (1998), Domingos e Peralta (2013).

necessário, no rompimento completo com as forças capitalistas coloniais. (*Ibidem*) Uma outra aproximação com os acontecimentos do país fronteiriço é a sua admiração pela principal figura desse movimento, o cabo-verdiano guineense Amílcar Cabral. Nas entrevistas, não encontramos referência direta à este e mesmo Sembène não toca no nome do político, contudo, nos parece uma evidência interessante da possibilidade da admiração a existência de um quadro de Cabral na sala da casa do cineasta em Dakar¹⁸ como pode ser evidenciado na imagem a seguir.

Figura 3 – Fotograma do Filme *Sembène!* (2015) Mostrando a Sua Sala.



Fonte: Filme *Sembène!* (2015), dirigido por Samba Gadjigo. Minutagem: 31:35.

¹⁸ A imagem da sua sala é encontrada no documentário *Sembène* (2015), onde também aparecem outros dois quadros, ao lado da imagem de Cabral, sendo as fotos de Patrice Lumumba, liderança no Congo, e Che Guevara, líder revolucionário em vários lugares da América Latina, marcadamente em Cuba.

Então, qual é a narrativa e as referências históricas em *Emitai*? Trançando uma sinopse a partir da análise do filme de 1971, a história versa sobre o conflito entre o exército colonial francês, ou os *tiralleur senegalaise*, e uma vila do povo *Diola*, no sul do Senegal. A narrativa busca traduzir do passado recente, no contexto da Segunda Guerra Mundial, a insatisfação desse período que iniciou as lutas por libertação na África Ocidental e mostrar para o público que agora vivia no período posterior. O filme em 35mm é o segundo longa do diretor, feito com poucos recursos e com elenco de atores amadores. Outra dificuldade foi os conflitos com a produção francesa que não queria uma história sobre a violência colonial praticada pelos europeus e, portanto, recusou o financiamento do filme.

Boa parte do filme narra a disputa entre os soldados que invadem a vila, matam a primeira leva de defensores, juntam as mulheres e as colocam no sol para que os homens falem onde estão. E, do outro lado, as mulheres que nada falam, detidas pela tropa colonial e os anciãos que discutem de maneira exasperada com os deuses.

No filme, nós vemos o sequestro dos homens da vila para lutarem em outras regiões enquanto são ensinados sobre a importância de lutar pela França. Na vila, os que ficam se ressentem pelos parentes que foram retirados da sua convivência para lutarem em uma guerra que não lhes significa nada. Posteriormente, novamente os militares estão na vila, agora buscando os tributos de provisões para alimentar as tropas, coisa que a comunidade se recusava a pagar e que, por conta disso, na noite anterior, as mulheres esconderam no campo. Outro conflito dentro dessa trama é entre um dos anciãos com os deuses, questionando o não auxílio nesse tempo de crise e desafiando-os a moverem-se contra a invasão. Os deuses, entretanto, querem que se faça o ritual da colheita, nas oferendas e nas festividades, situação que deixaria a comunidade com poucos recursos, já que se unia a isso a urgência da tropa que armada assediava a população. Sembène coloca no filme, então, esses dois planos, o que é sobrenatural e o que é natural, no meio disso a população que tenta agir entre um lado e outro da esfera, com as suas práticas, insatisfação e resistência. O cenário de fundo é a ação colonial e sua violência contraposta a todo momento pela resistência violenta da população local (FANON, 2008).

O colonialismo é um dos temas que mais são recorrentes na carreira do cineasta, construindo a sua crítica contra o colonialismo francês, com o qual se relacionou e sentiu em seu corpo e mente. Mas, isso não significa que outros povos que sofrem e sofreram com desmandos de outras metrópoles europeias não pudessem se sentir representados nos filmes,

porque a violência colonial, e o racismo como seu aporte ideológico, é comum à várias outras realidades, dentro e fora de África (M'BOKOLO, 2012).

No entanto, a maneira como Sembène apresenta o mundo sobrenatural e os conflitos é uma escolha narrativa que não trabalha em outros momentos da sua carreira, pois, no filme, mostra as representações dessas entidades. Aliás, o título, *Emitai*, é o nome de um desses espíritos, o principal, que articula e fala com o ancião sobre os anseios dos deuses.

Emitai é um filme que mostra um dilema dos anos 1970, no contexto da formação dos estados nacionais, com o embate entre uma modernidade que adentrou de maneira violenta dentro do continente e uma tradição que habita e faz parte da cultura, mas que se encontra em choque, sem garantias e respostas para os problemas do continente.

O passado, no filme, é evocado para mostrar os problemas dos dois lados do tempo histórico narrado, os acontecimentos de 1940 não são a origem, mas o meio do conflito. Em 1970, também não é o fim, mas o momento em que o diretor apreende o passado para confrontar o presente, sem dar uma resposta, mas entregando a provocação feita por ele para o público, para as próximas gerações, para o futuro. Esta última parte, com relação às próximas gerações do continente, são pinceladas no final do filme, quando um dos meninos, que auxiliava as mulheres sequestradas na vila, aparece com um rifle na mão, dançando e apontando essa arma para a câmera. Como pode ser observado na imagem a seguir:

Figura 4 – Fotograma do Filme *Emitai* (1971)



Fonte: Fotograma do Filme *Emitai* (1971), dirigido por Sembène Ousmane. Minutagem. 01:35:39.

A imagem, muito mais metafórica do que outra coisa, pode ser interpretada como a valorização da luta das gerações mais novas pelo futuro do continente, algo que é muito defendido por Sembène. O encontro de Sembène com a juventude é revelado, por exemplo, no filme de Thiongo e Diawara¹⁹, feito na metade dos anos 1990, onde mostram uma palestra do diretor em uma escola do Senegal. Samba Gadijgo (2010), na biografia de Sembène relata também que era comum essas conversas nas escolas, porque era onde o cineasta poderia mostrar seus filmes e discuti-los, de maneira mais próxima, com essa parte da sociedade que, para ele, era a principal esperança de transformação social.

Em *Camp de Thiaroye* (1987), a Segunda Guerra Mundial já é vista por outras personagens, de um outro lugar no tempo, tanto na história da película, quanto de Sembène. No filme, é mostrado o retorno das tropas que lutaram em território francês, saindo de um navio e reagrupando-se em um centro de recolocação. As personagens principais são os soldados africanos e, através deles, o diretor marca o conflito entre eles e o comando, os oficiais franceses, novamente o tema da colonialidade/descolonização retorna para a tela do cinema. A produção ocorreu depois de um grande hiato na sua carreira cinematográfica,

¹⁹ O filme aqui citado é o documentário de nome: *The Making of African Cinema*, com data de 1994, dirigido por Manthia Diawara e Ngugi Wa Thiong'o. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t4vLnZBzKcM>>

causada pelos conflitos com o governo do Senegal, depois do lançamento do filme *Ceddo* (1977).²⁰

O retorno à questão da colonialidade francesa e a descolonização dos povos de África marca também uma forma de reativar as memórias daquele processo histórico, da utilização de soldados nas guerras e das traições das promessas feitas pelos franceses. O campo de desmilitarização²¹ de Thiaroye existiu, é um fato histórico que nele houve um massacre perpetrado pelo exército francês depois da tomada do campo pelos soldados africanos como forma de reivindicação de melhores soldos e tratamento igualitário em relação aos soldados brancos. A ação do exército francês de exterminar os revoltosos e colocar fim ao campo, marcou a memória do Senegal, mas cujo crime só foi reconhecido como responsabilidade da França, por ela mesma, no século XXI.²²

É possível supor que a história narrada em *Camp de Thiaroye* (1987) também seja composta da própria experiência de Sembène que foi soldado na Segunda Guerra Mundial pois, ainda que não tivesse participado dos acontecimentos reais descritos no filme, a experiência desse processo lhe era próxima.

O filme segue a história de um batalhão retornado, mostrando as experiências dessas pessoas no campo de realocação, seus conflitos com as hierarquias militares, o racismo expresso na comida e no péssimo tratamento. A partir do ponto de vista dessas personagens, o filme vai levando ao confronto da tomada do campo, pela recusa de receber um soldo diferente dos soldados brancos.

As personagens, segundo Sembène em entrevista para o documentário *Sembène: the making of African Cinema* (1994), são pouco individualizados, agem de maneira coletiva,

²⁰ Neste, o tema principal era o questionamento das violências praticadas na entrada do islamismo na região ocidental do continente, em especial, nos conflitos com as culturas que lá habitavam. O filme questiona a posição das lideranças religiosas, na figura do Iman, que é desafiado e mostrado como uma personagem com uma ambição de poder. No clímax final, essa figura é desafiada e vencida por uma mulher. Em *Ceddo* o passado buscado é mais distante dos que Sembène trabalhou anteriormente, indo para um momento em meados do século XVIII e começo do XIX, contexto de início de muitos dos conflitos que atingiram diversas regiões de África marcado pelo comércio de africanos escravizados para o tráfico atlântico e os impactos internos nas sociedades africanas desse processo (M'BOKOLO, 2009).

²¹ Na narrativa do filme é possível compreender que o campo de desmilitarização é o lugar nas guerras modernas onde os soldados que foram para uma guerra são reunidos para que façam a transição entre o mundo militar e o mundo civil. Uma diferença, por exemplo, para uma base militar ou um campo de treinamento, a função desse campo específico é desmobilizar esses soldados. Nesse processo de desmobilização, eles recebem o seu soldo, ou seja, um pagamento pelos serviços prestados para o exército e o país que serviram. A ideia é que o campo seja transitório, afinal, são homens que querem voltar para suas casas e para as suas famílias.

²² O massacre ocorrido em Thiaroye é uma questão muito forte no tempo presente do Senegal e, nos últimos anos, na França. A questão será melhor trabalhada no terceiro capítulo, onde se analisará o filme *Camp de Thiaroye*.

muito mais do que por triunfo de um líder. No filme, as decisões são tomadas por todos, em reunião, com concordância e discordância entre os participantes, as hierarquias militares externas não são tão consideradas para os africanos, quanto a questão do companheirismo.

Em determinado momento do filme, por exemplo, o sargento Diatta – que terá seu lugar mais à frente neste texto –, é atacado por soldados estadunidenses, em uma briga na rua, ficando desaparecido. Os seus comandados descobrem esse fato e, buscando resgatá-lo, sequestram um dos soldados estadunidenses para ser usado como moeda de troca.

O *status* do sargento, um homem africano com um conhecimento grande na língua e na literatura francesa, era bastante forte entre todos os outros, porque mediava os conflitos e as comunicações com os oficiais franceses. O mesmo não acontecia com outros oficiais franceses, que comandavam o campo, pois havia uma desconfiança por parte dos africanos com os brancos expressa na desobediência e no desrespeito em determinados momentos em relação a disciplina militar.

Nesse sentido, é possível indicar que o diretor mostra como as perspectivas europeias de respeito e comando entram em conflito com um entendimento africano desses mesmos conceitos, onde a fidelidade militar se encontra muito mais com o sargento Diatta do que com os outros oficiais. Talvez se ele fosse muito mais alinhado às ordens e não fizesse esse papel de interlocutor, não teria sido salvo pelos soldados.

Em linhas gerais, essa cena ajuda a sintetizar o filme, porque ela marca esse conflito de dois mundos, a disciplina militar, imposta aos soldados, e os valores de uma França liberal, em contraste a isso, a forma dos africanos de se compreenderem dentro desse mundo e os choques entre um e outro. O filme narra como esses soldados, que não tinham qualquer sentimento pela libertação daquele país europeu, depois de obrigados e ensinados, sofreram as agonias do conflito, apesar de só quererem retornar às suas casas.

Nos diálogos das personagens, é possível constatar que a guerra não tinha um significado para eles, que haviam lutado nela, mas era dado pelos oficiais. Sem ser necessariamente compreendida pelos soldados, afinal lutavam por um país estrangeiro e ao lado dos invasores de suas terras. Dessa forma, tanto faz o vitorioso, porque as práticas dos nazistas alemães ou dos colonialistas franceses eram muito similares. O racismo era a ideologia preponderante e foi com base nela que as violências ocorreram. O historiador M'Bokolo (2011, p. 565), aponta que uma das principais questões advindas da participação

dos africanos na Segunda Grande Guerra é que esta intensificou as reivindicações africanas e dos movimentos de libertação,

provocou efeitos contraditórios, reforçando as esperanças dos africanos e a sua colaboração no sistema colonial e, ao mesmo tempo, arruinando a imagem de superioridade e de invencibilidade dos brancos, dando origem a desilusões e provocando uma rejeição profunda e duradoura da colonização. (2011, p. 565)

Nesse sentido, *Camp de Thiaroye* conta a história de um acontecimento que marca um passado, o início do período de descontentamento na África Ocidental que resultou nas independências dos territórios africanos e o fim da colonização, ainda que não da colonialidade. A caserna foi importante na pressão feita aos governos coloniais dentro de África, no período posterior à guerra, em especial, influenciados pelos tratados que deram um fim ao conflito e o compromisso documentado na carta das Nações Unidas de que os aliados respeitariam as “escolhas dos povos”. (ONU, 1945)

Os dois filmes são mundos que colidem, formam narrativas a partir da perspectiva africana sobre o colonialismo, a Segunda Guerra Mundial e a violência colonial. O cinema de Sembène produz essa contra-análise da sociedade, apontando desde o início o seu lugar, o seu ponto de foco, pois, como escrito anteriormente, ele dedica o filme *Emitai* a todos os militantes da causa africana. Ou seja, desde o início do seu filme sobre o contexto da guerra, o diretor, que ocupa um lócus de enunciação, marca com quem ele está falando e sobre quais parâmetros ele pretende fazer esse diálogo.

A apresentação dos filmes nesse primeiro momento, teve como objetivo apenas situar o leitor sobre a narrativa geral que perpassa as obras, lançando algumas questões sobre as histórias e as primeiras cenas, mas, ao longo da dissertação, outras cenas serão usadas para abrir mais os pontos narrativos do filme e a nossa interpretação. Nesse sentido, ao buscar as cenas, vamos aprofundando a discussão dos contextos, ideologias e estruturas que atravessam o Senegal que nos é exibido pelo diretor.

3.3. COLONIALISMO, COLONIALIDADE E OS CAMINHOS PARA A EMANCIPAÇÃO

O sociólogo, historiador, ativista de direitos humanos, autor e editor William Edward Burghardt Du Bois, mais conhecido como W.E.B Du Bois, é um dos primeiros autores a

elaborar o conceito político do pan-africanismo. Fundador da Associação Nacional para o Desenvolvimento das Pessoas de Cor (NAACP, na sigla em inglês), uma das principais organizações de luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, criada em 1909, sua discussão versa principalmente sobre as violências ideológicas que as pessoas de origem africana sofrem, especialmente, discutindo o racismo.

Uma questão importante de se pontuar é de que o autor tem como locus de enunciação a diáspora estadunidense, na construção racial do Sul do País, mas suas ideias também foram ouvidas na Europa, nas comunidades de estudantes e trabalhadores africanos que imigraram para aquele continente, no Brasil, por parte de intelectuais e militantes dos Movimentos Negros Contemporâneos. Esse deslocamento do autor mostra a sua presença em várias discussões, seja no movimento que liderou a luta pelos direitos civis na diáspora, particularmente, nos EUA, seja nas independências dos países africanos por toda a África.

Seu primeiro livro se chama *The Souls of Black Folk*, que pode ser traduzido como *As Almas do Povo Negro*, escrito em 1903. Du Bois foi uma das principais vozes da libertação da população de origem africana, seja na diáspora ou em África e, a partir dele, muitos autores e autoras negros traçaram os seus estudos, seus projetos e sua arte.

As ideias de Du Bois e outros intelectuais da sua geração eram muito difundidas em reuniões, os chamados Congressos Pan-Africanistas, que aconteceram em vários países. Essas reuniões foram muito importantes para a consolidação intelectual das principais lideranças da luta por direitos nos países africanos e na diáspora. Os encontros, realizados por vários anos em universidades e centros culturais nas capitais europeias e nos EUA, reuniram muitos dos artistas, políticos e intelectuais que posteriormente formariam, em seus países, os partidos que articularam as independências (PAIM, 2016).

Nessa perspectiva, nomes como o de Leopold Sédar Senghor, Patrice Lumumba²³, Amílcar Cabral²⁴, Kwame Nkrumah²⁵, dentre outros, além de políticas como Graça Machel²⁶ e Funmilayo Ransome-Kuti²⁷, foram alguns influenciados pelas discussões originadas nesses encontros.

Os congressos, ainda que restritos a alguns países e com participação de uma comunidade intelectual definida, foram importantes na construção dos discursos pan-africanistas que marcaram a segunda metade do século XX, influenciando politicamente, mas também culturalmente, seja no cinema, na literatura ou na música. Dessa forma, toda uma geração de pessoas ouviu os ecos daquilo que se falou nos congressos.

O diretor Sembène Ousmane foi muito influenciado pela obra de Du Bois dos congressos em seu tempo como estivador imigrante na França, ouvindo e lendo muitos desses pensadores que discutiam as realidades africanas. Um eco que podemos ouvir disso é o encontro de um pensamento de Du Bois com outro de Sembène.

No livro *As Almas do Povo Negro*, citado acima, Du Bois escreve sobre sua mudança de pensamento a partir de uma reflexão acerca de si e de sua posição como um homem de cor – na categoria da época. Para ele, o povo negro, “começou a ter um vago sentimento de que, para obter o seu lugar no mundo, teria de ser ele mesmo e não um outro” (DU BOIS in SANCHEZ, 2011, p. 55). A frase ecoa em Sembène e, no filme de Manthia Diawara, citado anteriormente, ao comentar sobre a história de Samori Touré, um líder malinquê que lutou

²³ Lumumba foi primeiro-ministro do Congo, líder do processo de independência e das negociações com a Bélgica, sendo assassinado por um golpe patrocinado pelo EUA e pela antiga metrópole. Sua figura política muito forte tornou-se emblemática após esse acontecimento (MONAVILLE, 2019).

²⁴ Cabral é nascido na Guiné-Bissau, mas muito jovem viajou para o Cabo Verde e lá cresceu. Foi estudar agronomia em Lisboa e lá teve seu encontro com opositores à ditadura salazarista e com o marxismo. Tomou parte dos encontros políticos que formaram o PAIGC, organização que ele mesmo dirigiu. Foi assassinado em 1973 em circunstâncias que ainda tem muita controvérsia (NEVES in SANCHEZ, 2018).

²⁵ Nkrumah foi um intelectual pan-africanista, principal nome na organização da independência de Gana e seu primeiro presidente. Foi fundador da Organização para a Unidade Africana e defendia o modelo de uma união dos países de África. O final do seu governo foi marcado por um fechamento dos partidos de oposição e a declaração de um único partido no estado ganês. Fruto de muita instabilidade política, terminando com um golpe militar que o depôs (ADI; SHERWOOD, 2003).

²⁶ Graça Machel nasceu em 1946 e casou-se com o político e líder da independência de Moçambique Samora Machel, sendo nomeada Ministra da Educação e da Cultura do seu país. Trabalhando para fomentar a educação universal ao povo moçambicano. Com a morte do seu esposo, em um acidente de avião, ela sai da vida pública e se dedica a proteção das crianças vítimas da Guerra Civil no país, sendo nomeada como perita independente pela ONU para o parecer sobre o impacto de confrontos nas crianças. (South African History Online, Disponível em <<https://www.sahistory.org.za/people/graca-simbine-machel>> Acessado em: 8 nov. 2020.

²⁷ Funmilayo Ransome-Kuti é uma liderança política nigeriana que lutou pelo direito das mulheres na primeira metade do século XX, tornando-se líder de várias organizações de mulheres, inclusive sendo vice-presidente da Federação Democrática Internacional das Mulheres. É mãe do músico Fela Kuti. (BRITANNICA, 2020, Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Funmilayo-Ransome-Kuti>>)

contra o jugo colonial francês na virada do século XIX para o XX e fundador do Império de Uassulu, é possível ouvir o que o diretor senegalêse diz: “não se define em termos europeus”.

As duas frases são reminiscências de um tempo, em que a recusa da colonização e das hierarquias era uma questão emblemática para o mundo atlântico, no encontro novamente com uma versão autêntica de si mesmo e não uma fábula inventada pelo colonizador. O colonialismo, nesse sentido, para Fanon, transforma os valores da população subjugada, porque eles são desestruturados, menosprezados. “Frente a eles um novo conjunto, imposto, não proposto mas armado, com todo o seu peso de canhões e sabres” (FANON, 2008, p. 275). Situação que provoca essa invenção do que significa a cultura africana, sob o ponto de vista do colono, impondo uma caricatura monstruosa e não humana. Por isso, esse lugar no mundo que não é sob o ponto de vista eurocêntrico é importante para pôr fim às imagens corrompidas, pautadas em invenções (MUDIMBE, 1988) das populações africanas e afro-diaspóricas.

A violência colonial que Fanon aponta é expressa por Sembène em seus filmes, a sua denúncia é sobre os acontecimentos de uma tragédia monstruosa dentro das culturas e sociedades africanas. Porém, a sua narrativa, a sua forma de protesto a essas violências é a partir de uma cosmogonia africana, com um diálogo muito forte com um pensamento marxista que carrega consigo. A cultura e a ideologia, nesse sentido, não podem ser analisadas de maneira isolada, porque as duas, cada uma a sua maneira, constituem a forma como o cineasta se inscreve no mundo e o narra a partir das suas lentes também.

Pressupomos que é possível, então, buscar compreender a constituição de um pensamento de Sembène na forma de uma interpretação africana do marxismo e da luta revolucionária. Assim, o diretor retoma a humanidade ao buscar novamente os valores de uma cultura africana, não parada no tempo, mas em diálogo com os encontros, tanto com o europeu, quanto com o movimento de povos dentro do continente. Os filmes podem auxiliar no argumento dessa interpretação africana.

Em *Emitai*, as mulheres Diola se unem contra os impostos de grãos da França, os escondendo fora da vila, na mata, contudo, a força colonial reage e, em resposta, envia tropas para tomar a força o arroz. A primeira reação é da reunião dos homens mais velhos, discutindo o que se pode fazer contra essa ação dos invasores, para muitos deles, por uma questão de tradição, era preciso fazer uma consulta aos deuses e respeitar as oferendas pela

colheita, situação que precisa ser feita antes de entrar qualquer conflito. Um deles se enfurece, pois a imobilidade colocaria em xeque as suas existência, sem defesa contra os inimigos, a metrópole queria as suas provisões para as tropas na guerra, já os deuses as suas oferendas. Entre os dois o povo da vila ficaria com muito pouco para a sua sobrevivência. O mais inconformado assume para si a posição de reunir outros homens e lutar em combate aberto, ele tem certo *status* e não será impedido, mas não leva todos em sua empreitada. Os homens também não discutem sobre a entrega do arroz, porque a decisão de esconder não fora deles, mas das mulheres, sendo assim, não podem ordenar a entrega. A união da vila Diola é sobre os seus próprios termos, juntos e nas diferenças eles discutem a melhor estratégia, ainda que com dissidências.

Em entrevista para o pesquisador Harold D. Weaver, em 1971, da coletânea *Ousmane Sembène: interviews*, o cineasta fez algumas considerações sobre o filme recém-lançado, *Emitai*. Aponta a relação democrática entre os chefes e as mulheres, na tradição africana, pois o chefe é uma pessoa de *status* dentro da comunidade, respeitada pelos outros, mas não tem seu poder pelo nascimento. “O chefe não é chefe no sentido ocidental – ele é o porta voz” (WEAVER in BUSCH; ANNAS, 2008, p. 27). A chefia, segundo Sembène, não é sempre, mas quando existe a necessidade e para ele isso é democracia.

Outra questão é que a eleição dos chefes não faz com que eles tenham o monopólio da decisão, pois as mulheres decidem sobre as suas coisas. No filme, essa visão ocidental é percebida quando a tropa colonial invade e sequestra as mulheres com o objetivo de fazer com que os homens revelem onde está escondido o arroz. Na forma de crítica a uma mentalidade eurocêntrica, não passa pela cabeça dos oficiais e soldados que são as sequestradas as únicas a saber o lugar do esconderijo, pois, para eles, as mulheres não estão em lugares de liderança ou de qualquer articulação.

A cena da consulta aos deuses é outro exemplo do que se poderia pensar numa narrativa sob os termos africanos, porque ela foge, sobremaneira, de uma relação entre o divino e o terreno nas sociedades eurocêntricas. Do ponto de vista de uma sociedade de religião monoteísta abrahâmica²⁸, a ideia de uma divindade é sempre apartada da vida cotidiana, ela faz concessões ou não, retira dádivas. A relação das pessoas com a entidade é também marcada pelo temor, não se discute uma ordem, mas se cumpre. A cena que Sembène

²⁸ A designação de religiões abrahâmicas faz referência à personagem comum das três escrituras das religiões monoteístas, são elas: cristianismo, islamismo e judaísmo. A personagem em comum é Abraão e que está na linha de constituição das três narrativas (SIQUEIRA, 2018).

compõe, por outro lado, traz um moribundo mais velho da vila e líder caído da empreitada militar em discussão com as divindades, sua posição como porta-voz dos acontecimentos terrenos lança desafios as entidades.²⁹

Emitai, um dos seres que aparece nesse “outro lugar” e o principal interlocutor, não quer ouvir os apelos, quer que se respeite a época das oferendas, pois sem elas não haverá auxílio. Por fim, o chefe caído lança uma ameaça: se formos derrotados e desaparecidos, vocês também desaparecerão. A cena acaba com ele desfalecendo no chão.

A passagem é bastante metafórica e, do ponto de vista desta pesquisa, entendemos que ela aponta um pouco o que o diretor pretende no filme. O mais velho representa uma África em luta, com seus problemas materiais e que busca viver e sobreviver, com sua própria cultura. De um lado, enfrenta o exército colonial de soldados africanos que, por meio da força, disparam contra a população a mando de um marechal que mora na França. Do outro, uma tradição parada no tempo engessa as populações do continente que não conseguem resistir, que clamam por uma salvação, o que é paradoxal, já que fica entre um mundo e outro.

O diretor diz, no documentário *The Making of a Militant Cinema*, que não há um retorno para uma África tradicional, ela não existe mais, somente o futuro com as novas gerações que podem fazer um continente diferente.

Nesse sentido, poderíamos interpretar as entidades como essa tradição que está fixa, que ignora os acontecimentos do presente e ainda quer as oferendas de um passado. O mais velho, por sua vez, força uma transformação, ele não larga a cultura, mas vai ao encontro dela quando resolve discutir com Emitai sobre a falta de ajuda. O movimento dele é fazer movimentar a cultura. A aproximação e diferenciação de Sembène com várias correntes do pan-africanismo é uma questão que exploraremos aqui, pois, a partir disso, podemos ver suas interlocuções com os pensamentos do mundo e do continente na sua época.

²⁹ A cena vai de 48:50 até 52:07, nesta vemos um dos mais velhos chamando os deuses pelos nomes, cada um deles, apresentando Djimeko moribundo. Muda-se o ângulo para um cenário vazio e aparece ali os deuses, que acusam ele de negar as oferendas aos deuses, e seria por isso que ele estava ali, que ele tinha sido ferido na batalha. Ele pergunta a Bakin: “Por que esse destino funesto? O arroz é abençoado por Diola. Você não vê que os brancos querem nos matar, nos humilhar na frente das nossas mulheres? Isso nós recusamos”. A deusa Ayoun pergunta: “O arroz é mais sagrado que nós?” Ele responde: “Oh generosa Ayoun, quem tem feito mais por vocês todos? Não mereço a sua cólera, o povo jamais transgrediu as leis. Seria você mais sagrada que as nossas vidas? Nós sempre respeitamos as oferendas. Os brancos não nos deixam viver em paz”. Emitai toma a palavra e diz: “Você ofendeu os deuses, por sua insubordinação as nossas regras”. Djimeko pergunta incisivamente: “Nós devemos dar o arroz aos brancos? Você não vê que a aldeia morre? O que você fez?” Emitai o interrompe e diz: “Você não acredita mais em nós, você morrerá”. Por fim Djimeko fala: “Que seja! Sou uma ameaça a vocês! Que seja! Esse novo tempo não perdoa. Morro, que seja, mas vocês também, comigo, morrerão”. Djimeko vai desfalecendo até cair no chão e os deuses desaparecem da cena.

O político ganense Kwame Nkrumah escreveu, em 1963, o livro *A África Deve Unir-se*, onde discute a formação de um governo pan-africanista. No texto, uma das questões levantadas é sobre o neocolonialismo; em especial, são analisados dois casos no capítulo sobre esse assunto, o primeiro da relação dos países africanos ditos francófonos com a França e, em segundo, dos países anglófonos com o Império Britânico. A sua denúncia versa sobre a sobrevivência do poder colonial atualizado, na forma de “ajuda” financeira dada pelo país europeu ao seus antigos territórios (NKRUMAH *in* SANCHEZ, 2011, p. 290).

Dessa forma, Nkrumah também discute a questão da formação da Comunidade Francesa anunciada pela França e votada, conforme apontado em páginas anteriores desta dissertação. Para ele, existe uma chantagem nessas relações, com os países africanos se alinhando aos interesses franceses ou expulsos das relações diplomáticas e, assim, alvos de movimentações políticas para o isolamento. Ou ainda, de ações de desestabilização dos governos eleitos dos países não alinhados, como no caso da Guiné que permaneceu com o governo de Sekou Touré pela sua aliança com a URSS (NKRUMAH *in* SANCHEZ, 2011).

Sembène concorda com Nkrumah que o neocolonialismo é uma questão muito forte nos países colonizados pela França, assim, para o diretor, todos os líderes e chefes de Estado nesses países estão ali com o consentimento francês. O povo, quando se rebela contra um governo apoiado pelas forças da colonialidade, é impedido por presenças externas; à exemplo, ele traz o Gabão, que, ao unir o povo para derrubar o governo, a França enviou soldados a fim de garantir a permanência do governo (SEMBÈNE; WEAVER *in* BUSCH; ANNAS, 1972, p. 14). A manutenção de governos, portanto, está ligada aos interesses que, naqueles processos, podem ser traduzidos como os do general De Gaulle. Segundo Sembène, em provocação a esse poder, se o presidente da França telefonasse e dissesse sim, os governos permaneceriam. Em caso contrário, se não houvesse interesse de manutenção, o governo era derrubado.³⁰

Nkrumah, no texto citado, apresenta uma espécie de pessoas-políticas que nasce dentro desse processo, os “extremistas”, “que não propõe necessariamente a violência, mas exigem um governo nacional imediato e uma independência completa” (NKRUMAH *in* SANCHEZ, 2011, p. 294).

Outro líder revolucionário, o guineense cabo-verdiano Amílcar Cabral disse, em um discurso em Paris – encontrado pela produção do documentário *Cabralista* –, que os africanos

³⁰ A frase que Sembène constrói sobre o general de Gaulle serve como denúncia para o caráter colonialista que essa figura política se apoiou no seu período como presidente da França, buscando garantir que as novas nações estivessem relacionadas de maneira dependente com esta.

não são violentos, não querem o conflito. “Mas a guerra, a luta armada de libertação nacional, foi a única maneira de recuperar a nossa dignidade como povo africano, a nossa dignidade humana” (CABRALISTA, 2011). Os dois discursos narram uma mesma ideia de emancipação completa, em que se está disposto a ir às últimas consequências, ainda que não seja esse o desejo de nenhuma das duas lideranças.

Segundo Fanon, a violência do colonialismo precisa ser combatida com uma outra contrária, pois é somente a partir desse signo que a diferença colonial dialoga com os “outros” e consigo mesma (FANON, 2008).

Na produção de Sembène, a luta é uma constante, sempre há alguma coisa que violenta alguém e que é preciso combater, seja a burguesia nacional, os franceses, uma tradição, a questão é posicionar-se em crítica a um problema social. Nesse sentido, em *Emitai*, a aldeia não quer o conflito, mas é arrastada pela invasão francesa e precisa responder, algo que é semelhante em *Camp de Thiaroye*, pois a luta pelos melhores soldos não quer ferir ninguém.

O caldo intelectual e político que Sembène dialoga é o de uma emancipação no presente, não um projeto eurocêntrico para um possível futuro, ainda que dificuldades em formar uma nação, onde somente o povo pode construir uma de verdade. A luta armada de libertação nacional que Cabral faz referência é uma resposta à violência colonial que aflige os territórios e é essa primeira que o diretor mostra nos seus filmes, denunciando uma dessas histórias para a sociedade do que aconteceu nas resistências (WEAVER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 26).

Emitai mostra os *tirailleurs*, soldados africanos que foram a força militar que garantiu a execução dos interesses da metrópole. Esses “mercenários” que é como o diretor se refere em entrevistas de maneira pejorativa para lançar uma provocação. Sembène coloca essas personagens em seus filmes para discutir como, no período colonial, algumas vezes os africanos eram colonizados com a ajuda de outros africanos. De acordo com M'Bokolo (2011), o colonialismo francês se pautou na política administrativa da associação que resultou naquilo que denomina mutações sociais e a formação de quadros distintos daqueles que existiam nas sociedades africanas. Essa política era caracterizada pela assimilação, onde eram sobrepostas as hierarquias e instituições da metrópole dentro das sociedades, produzindo uma distinção entre aqueles que eram franceses e os povos habitavam as colônias e entre estes.

Para Sembène, a presença desses homens treinados pelos franceses é o que manteve o *status quo*, violentando em terras conhecidas, com a presença de poucos oficiais franceses, muitas vezes somente dois, ainda assim, sem revolta, como ele diz (WEAVER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p.28). A luta de resistência e pela libertação passa, também, pelo papel da cultura. Em Cabral, encontramos uma passagem que pode nos auxiliar a compreender um pouco esta questão. Segundo ele:

Um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre a não ser que, sem complexos e sem subestimar a importância dos contributos positivos da cultura do opressor e de outras culturas, retome os caminhos ascendentes da sua própria, cultura que se alimenta da realidade viva do meio, e negue tanto as influências nocivas como qualquer espécie de subordinação a culturas estrangeiras. Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um ato de cultura (CABRAL *in* SANCHEZ, 2011, p. 361)

A partir disso, é possível pensar que a produção de uma narrativa cinematográfica, em uma perspectiva emancipatória, serve para a construção de uma prática revolucionária de cultura, mesmo em contexto da construção de uma nova nação. Nesse sentido, apesar de os filmes *Camp de Thiaroye* e *Emitai* terem sido produzidos em contextos posteriores ao da independência do Senegal, relatando acontecimentos anteriores a esta, narram uma história de um passado a partir de uma visão do presente. Neste sentido, o ato de cultura do qual Cabral faz referência é a libertação mental, um ato decolonial. A questão aqui colocada diz respeito à produção desses filmes que está em consonância com uma interpretação do próprio Sembène sobre o pan-africanismo, influenciado pelos movimentos de libertação, os intelectuais e políticos do seu tempo.

Aqui, cabe retomarmos a frase título deste trabalho, cujo diretor afirma que não se “define sobre termos europeus”, marcando a sua africanidade, no presente, sem vontade de retornar a um passado inventado. A construção dessa posição cultural é um ato de libertação mental, feito por um sujeito que faz ecoar a sentença de Du Bois sobre a recuperação da humanidade em meio a dogmas coloniais. Sembène, em determinado momento da sua vida, também, “começou a ter um vago sentimento de que, para obter o seu lugar no mundo, teria de ser ele mesmo e não um outro” (DU BOIS *in* SANCHEZ, 2011, p. 55).

Em *Camp de Thiaroye* e *Emitai*, o passado narrado em uma perspectiva africana serve como um testemunho de acontecimentos dos anos de 1940, praticado pelo colonialismo

francês. A vila e os soldados, em posição de resistência, são atacados pelo exército francês; duas histórias que têm contextos diversos, mas que são unidas por um denominador comum: a violência colonial.

Pensamos que ao trabalhar com a memória, o diretor constrói narrativas que discutem diretamente as ações da França, os acontecimentos monstros³¹, nos massacres às vilas e ao campo, são ativados para denunciar a presença colonial francesa. As narrativas podem ser compreendidas, portanto, numa posição no tempo presente das suas produções como uma memória desses acontecimentos, cujo objetivo é fazer questionar a aliança do Senegal com a França dentro de um contexto neocolonial.

Dentro das suas narrativas, a ideologia com que dialoga é o movimento de emancipação em África, de autores como os citados anteriormente, o pan-africanismo³². Dessa forma, sob a bandeira da emancipação, unem-se os movimentos de luta na Argélia, no Senegal, na Guiné-Bissau, em Angola, Moçambique, África do Sul, enfim, muitos países em seus diversos contextos na segunda metade do século XX. A construção se dá fora, na diáspora, tanto na Europa, quanto nas Américas, mas adentra ao continente africano e é atualizado para as experiências dentro desse espaço territorial.

A perspectiva pan-africanista não é uma questão que Sembène Ousmane comenta muito, em suas entrevistas, ao longo da sua vida, discutindo mais questões dos seus filmes e da política, tanto de fora, quanto de dentro de África. A coletânea *Ousmane Sembène: Interviews*, organizada por Annet Busch e Max Annas, lançada em 2008, pela universidade do Mississippi, é uma dos principais conjuntos de entrevistas do diretor, o que auxilia na visualização da transformação ou não do pensamento do cineasta. O livro traz entrevistas de 1969 até 2005, atravessando seus vários filmes, a política e as dificuldades e soluções para a exibição, distribuição e produção. Nessas discussões, a menção ao pan-africanismo acontece somente na entrevista de 2005, feita por Bonnie Greer para o jornal britânico *The Guardian*, instigado pela entrevistadora.

³¹ Tanto o conceito de memória, quanto o de acontecimento monstro são trabalhados no terceiro capítulo.

³² “O pan-africanismo nasceu da luta de ativistas negros na África e na diáspora americana em prol da valorização de sua coletividade. Sua marca inicial entre fins do século XVIII e início do século XX foi a construção de visões positivas e internacionalistas acerca de sua identidade étnico-racial, entendida como comunidade negra: africana e afrodescendente. [...] A partir de 1945, o pan-africanismo se transformou cada vez mais numa ideologia política associada das lutas de independência nacional e contra o neocolonialismo na África, tendo como lema básico os ideais de libertação e integração. (BARBOSA, 2019, p. 2).

Para Sembène, “tudo que une é positivo. Tudo que traz compreensão e paz é importante” (GREER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 215). Ele, ainda, comenta que houve uma fase do pan-africanismo de ação política. A partir disso, se lembra do início do movimento, no contexto dos congressos, e na sua ida a Londres pela primeira vez, nos anos 1920.

“A África não era o centro do pan-africanismo; o centro era a diáspora” (*Ibidem*, p. 215) e, a partir dela, como comentado, foram surgindo intelectuais africanos que, no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, foram crescendo e fortificando seus movimentos, “vindos de todos os horizontes” (*Ibidem*, p.216), como diz Sembène. A questão, para ele, era a luta contra o capitalismo, e é possível perceber, em suas falas, referências de intelectuais e políticos com o mesmo posicionamento. Nesse sentido, W.E.B Du Bois é o único não declaradamente comunista que ele cita como exemplos de engajados na luta, os outros são o primeiro-ministro chinês Zhou Enlai e do trinitário George Padmore, todos os dois comunistas.

Para o cineasta, a perspectiva que o movimento pan-africanista dá de uma união africana é apontado como positivo no contexto posterior às independências, mas a sua leitura sobre esse movimento na entrevista de 2005 é outra. O recorte que ele faz é de pensar os contextos dos países colonizados pela França e nas políticas dos líderes desses países, já que, para ele, os líderes “são os mais alienados indivíduos que eu já vi. Penso que é a França que realmente lidera a tarefa de dividir a África” (*Ibidem*, p. 216).

Segundo ele, “a maioria dos líderes africanos tem dupla cidadania, uma local e outra francesa, portanto, quando a política vai mal e começam a sofrer pressão, eles vão para Paris e todas as suas decisões são feitas em Paris” (*Ibidem*, p. 216). A fronteira ainda demarcada nos territórios também é uma questão de crítica para ele, a falta de investimentos na educação e o neocolonialismo.

Em sua entrevista continua analisando e discutindo a organização das lutas, no Vietnã, na China, na África do Sul na luta contra o *apartheid*, que foi apoiado pelos governos europeus. Nesse sentido, podemos pensar a sua visão sobre o pan-africanismo como uma fagulha de um movimento revolucionário, iniciando uma união do continente, mas cujo engajamento e organização de luta é necessário prosseguir. Os exemplos de países e líderes estão orbitando um pensamento de união para a luta socialista, organizados para liderar a sua população nos serviços de infraestrutura, na educação e no convívio pacífico. A sua crítica

lembra também da falta de investimento na construção de uma infraestrutura fabril no continente africano, deixando a economia sobre uma dependência dos materiais feitos nas indústrias europeias (*Ibidem*, p. 216-217). Sembène, ainda, comenta sobre a exploração do capitalismo, construindo em sua fala uma narrativa histórica que aponta o passado da escravidão, para o plantio do algodão, que continua, mas sem a prática da força, porque os países europeus não queriam mais (*Ibidem*). Evidentemente que de 2005 para o ano de 2020, muitas mudanças ocorreram, mas o sentido desse neocolonialismo continua, no presente. Os produtos fabris de marcas do norte capitalista global são produzidos em sua maioria na China (MBEMBE, 2017). As linhas produtivas mudam de território, mas a lógica permanece.

Dessa forma, encontramos nas narrativas de Sembène uma valorização das personagens unidas, organizadas em prol de uma luta, espelhando a sua própria ideologia, na projeção do tipo de sociedade que ele buscava.

Retornando a ideia de Du Bois, do encontro consigo mesmo a partir de seus próprios termos, encontramos na narrativa do cineasta, em seu primeiro longa-metragem, *La Noire de...*³³, no qual traz uma história que assume essa ideia, essa descoberta da própria humanidade. Em *Emitai* e *Camp de Thiaroye* estão muito mais destacados a luta coletiva, organizada em busca de uma sociedade diferente, questionadora do colonialismo e das sobrevivências dele na sociedade. A narrativa encontrada nesses filmes serve como pedagogia na forma de cinema para a juventude que continua e também faz a luta, nesse sentido, pensamos que o diretor assume esse lugar de comunicação, um educador revolucionário.

Em 1973, em uma entrevista feita por Siradio Diallo, para a revista *Jeune Afrique*, Sembène responde uma pergunta sobre se seria uma pessoa amarga. Sua resposta traz uma síntese sobre a pessoa Sembène Ousmane ou Ousmane Sembène³⁴. Ele diz: “Amargo? Por quê? Essa é a questão. É evidente que eu estou impaciente por uma revolução socialista. Mas

³³ O filme *La Noire de...* (1964) é o primeiro longa-metragem de Sembène e conta a história de Diouana, uma jovem Senegalesa que sonha em conhecer e morar na França, ela consegue arranjar um emprego como babá e vai para a Riviera Francesa, onde fica presa dentro do apartamento e sofre do racismo dos seus patrões e dos amigos deles. Podemos entender o filme como um discurso contra o racismo e a exploração do trabalho doméstico. Não encontrei informações sobre o financiamento deste filme, existe em uma cena mais para o final um banner da companhia aérea *Air Afrique*, que pode ser acidental, mas é única propaganda que aparece no filme. Além disso, como já foi apontado aqui essa empresa patrocinou as futuras produções de Sembène, o que me leva a pensar na possibilidade de que esse foi um dos primeiros filmes em que essa relação ocorreu.

³⁴ A grafia do nome de Sembène é encontrada nessas duas formas. A primeira nas versões francesas e africanas de seus filmes e a segunda quando os textos são em inglês. Não tenho nenhuma explicação do porquê essa inversão acontece, nem de que regra gramatical respeita. Para fins dessa pesquisa resolveu-se aplicar a forma do seu nome que ele usa em seus filmes. Ou seja, Sembène Ousmane.

disso a dizer que sou amargo, não. Eu ainda penso que o futuro pertence a nós” (DIALLO *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 52).

Antes de finalizar o capítulo é importante retomar algumas questões, como, por exemplo, a questão de que o filme é uma obra que está em diálogo com o seu presente. Dessa forma, ao contextualizarmos tanto o diretor, quanto o contexto podemos perceber como elas se articulam na narrativa dos filmes. O conceito de emancipação é um ponto que será trabalhado ao longo da dissertação mas, neste primeiro capítulo, o objetivo foi apontar a importância de compreender que ele é fruto de uma longa jornada, não só do diretor. A ideia e a busca pela emancipação, se constitui de um movimento histórico de gerações de pessoas que se organizaram e lutaram contra o colonialismo e a violência, e que muitas delas que nem sempre tem seu nome lembrado nas páginas da história. O projeto emancipatório, portanto, é muito maior do que Du Bois, Fanon e Sembène, para ficar em alguns, ultrapassando o sentido individual, carregado de coletividade de várias formas, e de diversas experiências. A questão final e central é a derrota do colonialismo. No próximo capítulo nós analisaremos com mais atenção o filme *Emitai* (1971), buscando perceber nessa história a emancipação.

4. EMANCIPAÇÃO, CONFLITOS E O FEMININO EM TELA: UMA ANÁLISE DE *EMITAI*

Emitai foi visto na França?

Toda a vez que eu tento mostrar esse filme, a data cai no “dia de luta por De Gaulle”. De Gaulle morre todos os dias para o meu filme (Sembène Ousmane)

Emitai é um dos primeiros filmes de Sembène Ousmane, seu segundo longa-metragem, lançado em 1971. No filme, como já apontado no capítulo anterior, a narrativa aborda a luta de uma vila *Diola* contra os *tirailleurs sénégalais*, o exército colonial francês por meio da resistência de homens, mulheres e crianças contra a violência colonial. A narrativa nos mostra como, na perspectiva do cineasta, aquela vila se articulou para combater e resistir aos acontecimentos derivados do colonialismo e, no contexto da Segunda Guerra Mundial.

O filme narra, de maneira especial, os fatos de dentro do território senegalês, na região ao sul do País, em Casamance, lugar onde o diretor nasceu e foi criado. E, onde também vive a maior parte da população *Diola*. A história é baseada em acontecimentos de fatos históricos, articulada com as observações do diretor sobre o seu contexto, o que faz o filme um testemunho do sentido que o cineasta quer colocar para a narrativa histórica, sob um ponto de vista fílmico.

Este capítulo da dissertação se concentra na análise fílmica da narrativa de *Emitai*, focando na categoria de recusa e como ela vai sendo montada na produção do filme e aparece nas personagens, no conflito dos homens e também no das mulheres. Desse modo, mantém a divisão de cenas que a montagem vai costurando em paralelo, nos acontecimentos de um e de outro segmento dentro da vila. A categoria acionada aqui vem de falas do próprio diretor que em uma de suas entrevistas foi perguntado por Sada Niang³⁵ qual era a importância da recusa para ele. Na resposta ele diz que é bastante simpático com aqueles que recusam, porque algumas coisas simplesmente não são aceitáveis. Segundo ele “o ser humano só alcança a

³⁵ A pergunta de Niang é a seguinte: “Ousmane Sembène, parece que o seu trabalho, sejam filmes, romances ou contos, encenam personagens que se tornam mais convincentes quando recusam ou rejeitam uma injustiça. Em “Black Girl”, Diouanna prefere o suicídio à servidão; em “Mandabi”, são as esposas de Dieng que se recusam a ser enganadas por todos os tipos de aproveitadores; em “Ceddo”, a princesa Dior, apesar de suas origens aristocráticas, se recusa a dar legitimidade à opressão religiosa; e, finalmente, em “Camp de Thiaroye”, os soldados de infantaria senegaleses se recusam a se deixar enganar pelas velhas mentiras e indignidades coloniais. Quão importante é a noção de “recusa” para você?” (NIANG, 1993, p. 10).

grandeza na medida em que recusa essas coisas e se assume. Na verdade, quando um ser humano se recusa, ele se encarrega de si mesmo (NIANG, 1993, p.11). Assim, pensamos que a ideia de recusa apontada por Sembène pode ser um indício desse possível projeto de emancipação do ser.

Nesse processo de abertura do filme, é interessante pensar o aspecto do feminino que o diretor coloca como força motriz de transformação, com uma prática revolucionária dentro do cotidiano e na recusa aos moldes coloniais e da violência. A partir disso, podemos pensar como a categoria de emancipação aparece na história do filme, na construção da luta das pessoas e na construção da história em si.

É importante na formulação dos questionamentos e possíveis interpretações a percepção de que, a análise de uma narrativa feita por um homem africano cheio de deslocamentos e não *Diola* sobre mulheres e homens africanos *Diolas*, realizada neste capítulo, é de um homem branco. Portanto, é preciso compreender os entroncamentos dessas várias existências, evitando a reprodução de uma visão colonizada sobre as pessoas participantes do tema da pesquisa.

Do ponto de vista da sua história, discutiremos mais à frente no capítulo, questionando, inclusive, o conflito ideológico entre Sembène e os acontecimentos. No início dessa discussão é importante fazer referência ao título do filme, porque ele é uma das primeiras significações do filme, o primeiro contato entre a obra e o espectador. O diretor é quem costura o filme, com o seu nome vem toda uma memória de outros trabalhos, mas o filme em si caminha quase sozinho, conhecendo e sendo conhecido pelo mundo, assim como uma criança.

O nome do filme é africano, *Emitai*, o que em tradução livre seria “Deus do Trovão”. Sendo que esse é o primeiro título de um filme em *Diola*, sendo desconhecido outro, nos limites desta pesquisa. Também é com o título *Emitai*, traduzido da mesma maneira que o filme é creditado em várias outras línguas: italiano, espanhol, francês e inglês. Lugares onde o filme foi lançado oficialmente, portanto, com uma tradução local.

Segundo o próprio Sembène, a primeira versão do filme seria sobre uma figura histórica na região de Casamance, uma história sobre An Siteo, ou Aline Siteo, na versão portuguesa, uma mulher, senegalesa, que liderou o movimento de boicote a provisões para o esforço de guerra francês. A história dessa mulher e a discussão sobre nos ajuda a entender a versão do filme que existiu, aquela que foi assistida pelo público e que é discutida nesta

pesquisa. Ainda que ela não apareça no filme, é a partir dela que podemos entender o título do filme.

Wilmetta J. Toliver-Diallo (2005), pesquisadora que escreveu sobre a memória e patrimonialização de An Siteo, aponta em uma nota de seu trabalho que existem melhores traduções do que seria “Emitai”. Segundo ela, existe um equívoco interpretativo feito por Louis Vincent Thomas, antropólogo que pesquisou os Diola em 1959, que interpretou que An Siteo, na sua primeira cerimônia, teria feito uma tempestade, ignorando a relação entre chuva (emitai) e o Supremo (emit). A aldeia de Kabrousse, onde vivia An Siteo, não entendia a chuva como uma ocorrência natural, mas sempre um presente dos deuses. (2005, p. 358)

A partir dessas informações, devemos articular algumas percepções sobre o filme, Sembène e os *Diola*. O título *Emitai – Deus do Trovão* não é necessariamente um equívoco, como obra ficcional, ela tem relação com a mensagem que o diretor quer passar, no caso de um filme, também as proposições e intenções de sua distribuição. Assim, relacionar Emitai, um deus poderoso, com trovão faz relação com uma mitologia conhecida pelos europeus, afinal, é importante notar que esse subtítulo é recorrente em línguas europeias.

Portanto, se buscarmos a tradução do Diola sobre o título de *Emitai*, ele seria mais condizente com a ideia de “Deus da Chuva”, sem o caráter de poder, no sentido dado por uma concepção mais moderna e indo mais para a ideia de vida e criação, o que também são imagens produzidas por uma mente embebida de imagens da modernidade eurocêntricas. A tradução sempre perde parte do sentido original. De qualquer forma, *Emitai – Deus da Chuva*.

Como foi apontado no capítulo anterior, o primeiro fotograma apresentado em *Emitai*, um fundo preto, com uma inscrição em francês e traduzido como: “EU DEDICO ESTE FILME A TODOS OS MILITANTES DA CAUSA AFRICANA (SEMBENE)”. A frase foi analisada dentro do contexto histórico, das lutas de libertação, especialmente, a ainda presente guerra de independência travada por Guiné-Bissau contra os portugueses. Um território muito próximo de onde a história do filme se passa e, cujo libertador, Amílcar Cabral, é muito influente no pensamento de Sembène. Em seguida, desenvolve-se todo o prólogo do filme, com o sequestro dos homens jovens da vila para lutarem na Segunda Guerra Mundial, o início do descontentamento dos mais velhos e a reunião entre os novos sequestrados recrutas e os oficiais brancos franceses. O final dessa introdução, bastante alongada, se dá com uma sequência de montagem com a imagem de um monumento aos soldados e de uma música de marcha militar francesa.

Figura 5 – Fotograma do Filme *Emitai*: Monumento aos Criadores da África Ocidental Francesa e a sua Armada Negra



Fonte: *Emitai* (1971), filme dirigido por Sembène Ousmane. Minutagem: 16:00.

Figura 6 – Fotograma do filme *Emitai*: Monumento aos Criadores da África Ocidental Francesa e a glória da armada negra



Fonte: *Emitai* (1971), filme dirigido por Sembène Ousmane. Minutagem: 16:09.

A montagem traz dois ângulos desse monumento. Na primeira cena, a câmera, ao lado da estátua, filma em perfil o soldado africano, enquadrando seu rosto, o rifle e a flor na sua mão que a segura na altura do peito. O movimento de câmera é de ir fechando no rosto desse soldado, detalhando mais a sua expressão em pedra. Na segunda cena da sequência, a imagem é de frente, mais aberta, como apresentada no excerto acima, revelando que o soldado africano não está sozinho, mas está sendo abraçado por um outro, um soldado francês, também armado e paramentado, mas o seu movimento com a mão segurando a flor é para cima. A parte debaixo do monumento é revelado na terceira parte da montagem da cena, com o escrito ocupando toda a tela e a frase: “*AVX CRETAVRS de L’Afrigue Occidentale Francaise et A La Gloire de L’Armée Noire*”³⁶, sendo a escrita da letra ‘u’ seguindo a regra latina de se gravar a letra ‘v’.

O monumento é uma homenagem da França aos soldados africanos que lutaram nas guerras, a “*Armée Noire*” – a armada negra –, mas não somente, porque a primeira inscrição coloca a homenagem aos criadores da AOF., ou seja, aos próprios franceses. Dessa forma, a estátua marca uma narrativa de homenagem do povo francês a própria França e vice-versa, os africanos estão no segundo plano.

O marco colocado ali é uma metáfora muito interessante da maneira como os franceses viam o seu papel no continente, as pessoas que lá habitavam e o seu colonialismo de maneira geral. A questão colocada, nessa montagem, mantendo um diálogo com Mbembe (2019), relaciona a metáfora em pedra que vemos na estátua com a falácia construída pelo colonialismo de uma dádiva da presença da cultura francesa, o “pesado fardo”, cuja violência colonial moldou o território.

A expressão do francês, de apresentar o “outro”, mostra esses valores de mentalidade colonial que via o seu mundo como superior e ali se revela o mundo “novo” da modernidade, um mundo melhor, ainda que os dois estejam armados. Isso se dá, na concepção de Mbembe (2019), a partir da ideia colocada pelos franceses de que o modelo cívico republicano do seu país é o principal, o “cânone” do mundo, segundo o qual moldou e se monumentalizou, agradecendo a si mesmo.

³⁶ “Aos Criadores da África Ocidental Francesa e a Glória da Armada Negra” (Tradução livre).

A estátua faz uma espécie de saudação, um braço enrosca um abraço no africano e com o outro ele faz uma apresentação para o mundo, mas qual mundo? O sentido que Sembène coloca na cena, fixando na expressão da estátua constrói uma relação de estranhamento do espectador para a tela, parece que o francês está apresentando as maravilhas da modernidade, ao mesmo tempo que saúda a obra de guerra construída conjuntamente.

A expressão da estátua do africano é bastante dura, não existe uma alegria, nem uma tristeza, a falta de emoção pode ser a apresentação dessa colonialidade da imagem³⁷, onde uma mentalidade eurocêntrica vê uma relação de parceria. Ou, por outro olhar, podemos ver a não expressão como um bobo que não entende os acontecimentos, está em suspensão da realidade, algo que é também uma sequela da colonialidade da imagem. Ao colocar o sequestro antes dessa sequência, o filme questiona essa narrativa monumentalizada do africano na estátua que está junto do europeu no conflito, com uma irmandade nas armas, o que, nessa narrativa, é lida a contrapelo.

O racismo é parte importante dessa forma eurocêntrica de ver e pensar o mundo, pois ele é constituinte da maneira como o mundo francês habitou no mundo. Como aponta Mbembe, a ideia de igualdade da Revolução Francesa montou uma humanidade que abstrai as diferenças na produção do seu humanismo. A raça é negada como fato de violência, pois ao reconhecer o humano como um sujeito racional, em primazia, ela encontrava limites naqueles que eram considerados não racionais, portanto, não humanos (MBEMBE, 2019, p. 118).

No final de sua discussão, o filósofo camaronês nota que o “ser humano” é sempre diferente e singular na pluralidade, dessa maneira, “nenhum pensamento sobre o sujeito será completo se esquecer que este só pode ser apreendido através de um distanciamento do si de si e só será tentado através de uma relação positiva com um ali” (*Ibidem*, p.118). Abrir caminhos e possibilidades outras é desestabilizar ordens e narrativas de modelos que negam, ou são incapazes de compreender, as existências plurais numa humanidade amplificada.

³⁷ Em entrevista em 1973 o diretor Sembène Ousmane diz que os europeus sempre tiveram a sua visão sobre África e os cineastas “africanistas”, como ele os chama, pensavam que podiam colocar uma câmera e “engolir” as imagens e depois dizer que “África é isso e aqui nós vemos como os africanos são.” (DIALLO in BUSCH; ANNAS, 2008, p.56). Dessa forma, as imagens produzidas partem de um lugar de colonialidade, sem pensar aquelas pessoas e o povo, mas partir de lógicas eurocêntricas. Achinte (2017) aponta sobre como a colonialidade estigmatizou, estereotipou e negou a produção artística de indígenas e afrodescendentes, construindo imagens que eram negativas. A colonialidade da imagem está nesse sentido, ela constrói uma imagem que desumaniza a pessoa que está ali se vendo na imagem, reforça a negação. Para tanto, há que se propor a sua recusa, naquilo que descoloniza a imagem.

Pensamos que os filmes de Sembène podem ser vistos como um cinema que buscou girar as narrativas sobre o continente africano e as suas sociedades, positivando os corpos apresentados na tela e mostrando a pluralidade das expressões existentes. Assim, englobam várias formas de interpretar e dialogar com uma multiplicidade de experiências. Seus filmes trabalham com o aspecto mágico-cotidiano presente na cosmogonia, na oralidade e na ancestralidade dos povos da África Ocidental. A carreira de Sembène é atravessada, também, por um aspecto, uma visão, mais materialistas, como a corrupção das elites dirigentes, o conflito entre as operações da modernidade e a tradição, a sobrevivência cotidiana e o racismo.

O biógrafo Samba Gadijgo (2010), na introdução do seu documentário sobre Sembène, diz que quando ele viu na tela mulheres como sua mãe, tia, primas e irmãs, ele pode se perceber dentro das narrativas do cinema. A representatividade, portanto, é transformadora das experiências e produtora de mentalidades. A quebra dos feitiços coloniais, da alucinação colonial, como diz Mbembe, é que faz do cinema uma forma de pedagogia decolonial, a partir de uma estética decolonial como diz Achinte:

Las estéticas decoloniales deben asumir la tarea de auscultar en la profundidad de las culturas marginalizadas, de esas culturas a las cuales pertenecen los Damnés fanonianos para pensarnos una sociedad diferente, en la cual la diversidad estética sea un posibilidad para entender otras concepciones de lo bello, de lo creativo, de lo propio y de lo apropiado, de lo artístico y no nos resulte extraño un tejido, una manta, un bastón de mando, una marimba de chonta, un baile de bambuco, una “juga” o un alabao, como expresión estética de la espiritualidad afrodescendiente, habida cuenta que “[...] el misterio de a creación cultural se le seguirá escapando de la razón” (ACHA, 1979, p. 35), sobre todo a la razón occidental que desatendió otras racionalidades existentes en sus territorios conquistados y colonizados. (ACHINTE, 2017, p. 38)

A questão aberta por Achinte revela algumas possibilidades desse giro estético decolonial, escutando atentamente as narrativas de culturas outras. Inverter, ou, no caso, desorganizar as ordens estabelecidas, é construir possibilidades de revelar outras concepções de presença, do belo, como diz o autor e das formas de viver que são diversas. Dessa forma, uma estética decolonial, cuja presença na diferença é basilar e aberta à criatividade cultural, aos sentires e às formas outras de racionalidade, constrói uma humanidade muito mais próxima do “todo-mundo” glissantiano (GLISSANT, 2001).

Uma humanidade na diferença, o singular na pluralidade, precisa que as imagens sejam também mais plurais, apresentando as experiências de sujeitos e sujeitas plurais. Além

disso, para Sembène, era também preciso mostrar imagens que desafiassem os poderes vigentes, tanto o colonialismo, quanto o capitalismo, dois pés dos vários que conformam a “*Matrix Colonial del Poder*”, nos dizeres de Mignolo (2014).

Ainda que não seja um intelectual decolonial, pois essa afirmação seria cometer um anacronismo, o cineasta foi, sem dúvida, um militante contra a colonização, um militante anticolonial. A sua luta foi contra as formas de poder que a França utilizava para ainda continuar mantendo a sua influência dentro do Senegal, nessa mesma forma, foi contrário às elites africanas que negociavam o futuro do País nos órgãos internacionais muito mais em seu ganho do que no da sociedade. Assim, os ecos das histórias produzidas pelo diretor ressoam em várias das proposições críticas que os intelectuais do presente fazem com relação à presença da colonialidade.

O passado que não passa, concepção trazida por François Hartog (2015) e muito cara à história do tempo presente é como podemos melhor categorizar a maneira como a colonialidade atua, o passado mal resolvido retorna, como um espírito amaldiçoado, como na cosmogonia africana, para incomodar os vivos. A presença da mentalidade colonial nas sociedades, reafirmada constantemente nas violências praticadas, faz com que também se mantenha viva o passado produtor e reproduzidor de violências.

Nesse sentido, a emancipação também não pode ser uma figura única, mas diversa em suas formas, porque cada comunidade tem os seus próprios sentido do que é ser emancipado, o que, no projeto do cineasta, versa sobre o Senegal, em primeiro lugar. Contudo, também é preciso ver o movimento plural do mundo, o encontro de saberes, onde a troca cultural é uma questão primordial. Portanto, ainda que local, existe um diálogo muito presente com vários outros projetos de emancipação sendo construídos nas Áfricas, na Ásias e nas Américas, um encontro de povos subalternizados, dos danados da terra, como disse Fanon (1958).

O caráter transnacional desse pensamento é um ponto importante para que possamos compreender esse projeto, porque ele não é único nem tem uma só cabeça pensante, mas parte de grupos e do diálogo. Ao mesmo tempo que não é completamente organizado, a sua organicidade é uma das suas principais virtudes e desafios, seja nos congressos pan-africanos, nas ruas das cidades dos países fora dos centros globais do capitalismo, nas organizações sociais da sociedade civil, nos partidos políticos ratificados com o combate ao capitalismo e na própria produção de cultura.

A discussão fez parte do presente de produção de *Emitai*, em 1971, como também no de *Camp de Thiaroye*, em 1987. E, também se faz no presente neste texto, porque as existências de vários corpos estão em constante luta para sobreviver e continuar produzindo saberes e sentires no século XXI, como o fizeram no século XX. A partir disso, podemos considerar a ideia de Koselleck (2014), sobre os vários presentes que habitam o nosso presente.

4.1. HISTÓRIAS EMANCIPATÓRIAS: UM EMBATE ENTRE DOIS MUNDOS

Pensamos que os filmes de Sembène Ousmane marcam um projeto de emancipação, também porque giram as estéticas, colocando na tela corpos que antes não haviam estado no foco da câmera de uma maneira positiva e humana. Esses corpos se articulam contra um inimigo que nega as suas existências e os ameaça, e os filmes mostram a movimentação das pessoas para a luta, as desobediências civis e o embate direto quando imprescindível.

Podemos elencar alguns momentos nos filmes aqui analisados que se constituem em evidências para o colocado acima, como, por exemplo as mulheres na aldeia escondendo o arroz, a articulação dos mais velhos na conversa com os deuses, as crianças que, entre idas e vindas, apoiam a aldeia, os soldados que, com o soldo menor, a comida e o tratamento que recebem se rebelam e marcam a história do Senegal, entre outros momentos. A emancipação é uma questão presente nessas passagens. Portanto, a tela do cinema é invadida por narrativas de pessoas que questionam o sistema, desafiam, desobedecem e recusam as formas de poder e pretendem viver sem a presença do jugo colonial. Emancipar-se, é entendido por nós como desprender-se das maneiras que a modernidade subalterna a diversidade humana, tem relação direta com aquilo que propõe Fanon, é o deixar de ser coisa, um objeto. O movimento de populações que são subalternizadas é de continuamente negar e se opor a mentalidade moderna, nas suas lógicas produtivistas e, por consequência, viver bem com o mundo ao redor. Por exemplo, em *Emitai* (1971), a aldeia não faz parte do sistema de trocas capitalista da modernidade, fica à margem e é explorada como mão de obra barata e material humano para a guerra. O filme pretende também denunciar ao mundo os crimes cometidos pelo colonialismo no Senegal, a ação francesa dentro do território. Porém, é preciso reafirmar que a denúncia está sendo colocada sob o ponto de vista das e dos africanos, porque é essa inversão de narrativas que Sembène está propondo, ou seja, colocar a atenção nos corpos e

nas falas nessas pessoas. Defender a vida, desobedecer aos invasores, tomar o campo, são táticas de ações diretas, articuladas a outras simbólicas que também fazem parte desse mosaico de recusas e resistências, com o objetivo de emancipar-se.

Pensamos que se forma, nesse sentido, uma dupla vontade nessas narrativas que conversam entre si e são lançadas com o intuito de mostrar ao mundo e à própria população os acontecimentos, os fatos de uma história, na perspectiva de Sembène. O seu cinema não tem a finalidade de ser uma historiografia, mas narrar fatos históricos dentro de uma cinematografia e, portanto, composta por suas regras e intenções.

Para que possamos perceber essas questões é necessário analisar diferentes corpus documentais lançando mão de metodologias específicas. Precisamos desmontar o filme, analisar algumas cenas de maneira mais pontual e outras com o objetivo de completar nosso argumento. Por outro lado, a análise das entrevistas contribui para evidenciar as intenções de Sembène, sua forma de ver o mundo, a sua sociedade, a relação entre o local e o global, seu pensamento na produção do filme e posterior a ele, pensando sobre a obra que construiu. Outras formas de arte que orbitam o filme, como os seus cartazes, também podem exprimir interpretações possíveis. Dessa forma, começamos nossa análise mais pontual na sequência seguinte ao monumento aos combatentes que iniciamos este capítulo.

A cena³⁸ mostra as mulheres reunidas ao redor das sementes, um ano depois do sequestro dos jovens da vila, elas enchem seus potes, auxiliadas por um homem com uma pá que vai pegando do chão e os completando. Elas saem com os vasilhames carregados e caminhando com eles em suas cabeças saem para fora do quadro. Chegam em fila única até o campo onde se dará o plantio e lá derramam as sementes, distribuindo uniformemente nas valas e arrumando a vegetação.

A ação não tem música, somente o som dos passos, dos pássaros, do encontro das mãos com as plantas e dos grãos caindo na terra. Esse som é muito diferente da sequência anterior, muito mais barulhenta, com uma música muito acentuada, o que ressalta a diminuição do ritmo, resultando em um quase silêncio, uma calmaria que se contrapõe à ação anterior. Na cena seguinte³⁹ vemos dois homens, cada um em um quadrado alagado revirando a terra, também com o barulho ritmado da atividade, sem música. O letreiro do filme passa,

³⁸ Cena em 16:22.

³⁹ Cena em 17:46.

nesse momento, com as letras amarelas no fundo claro, uma escolha que acaba dificultando um pouco o reconhecimento dos nomes⁴⁰.

Do ponto de vista de uma história de África, é importante notar como a produção de imagens foi importante na construção de mentalidades coloniais, dentro, mas especialmente, fora do continente africano.⁴¹ As imagens colonizadas foram instrumentos para a justificativa das violências coloniais, descritas no capítulo anterior. Consequentemente, o diretor busca fazer um regime de imagens outros. A construção dessas imagens na narrativa se dá por tentativa e erro, portanto, não é completamente afinada, nem muito menos estão fixadas em ideias consolidadas, sendo esta uma questão da sua carreira evidenciado no fato de que os filmes de Sembène são diferentes um dos outros.⁴² Algumas escolhas se repetem, outras não. Mas elas fazem parte desse processo de procurar uma forma de fazer cinema africano, uma questão que atravessa também a sua construção de narrativas fílmicas. Nesse sentido, pensamos que a própria produção, composta por suas escolhas e tentativas, é um processo que também é emancipatório pois o cineasta se posiciona em um embate de imagens, produzindo as suas próprias, concorrendo com a colonial, mas sem ser esse a totalidade do seu objetivo.

Um recursos que é trazido por Sembène e que tem uma recorrência em sua obra, quando faz sentido na narrativa, é a questão dos sons da natureza. Descrevemos acima como a cena em que as mulheres carregam e escondem o arroz é sem uma música, mas com o som dos passos, dos pássaros, do vento, dos grãos batendo na terra. Em uma cena anterior⁴³, duas mulheres procuram alguém através de um rio e se ouve o som do remo batendo na água e do deslizar do barco. As escolhas aqui são de uma ordem estética sobre uma forma africana de

⁴⁰ A primeira palavra que aparece no filme, no letreiro, é *Emitai* feita de maneira estilizada. Passam-se quase três minutos até que mais um letreiro apareça, dessa vez com os nomes dos atores em lista, também em letras amarelas, na sequência a equipe. Tudo isso tem um fundo imagens da região: a lavoura de arroz, o rio com as aves voando, as árvores, imagens que desaceleram a velocidade.

⁴¹ Para mais trabalho sobre ver: Sousa (2016), Pinto (2017), Souza (2016) e Reis Filho (2017).

⁴² Em *Emitai* (1971), por exemplo, ele vai se utilizar da técnica de filtros e montagem para construir um mundo do “além”, mostrando as entidades da cosmogonia Diola. Em *Xala* (1975), uma comédia que trata sobre corrupção no governo do Senegal, o recurso de uma maldição faz parte do filme, mas a sua utilização não tem efeitos especiais e só vamos conhecer essa informação no final do filme, ainda que *Xala* signifique a forma de maldição que o filme trabalha. Em *Moolaadé* (2004), que trata mais especificamente sobre tradição e se utiliza de rituais com magia, os recursos especiais também não são utilizados, esse dispositivo narrativo adentra na história de maneira mais orgânica. Entre *Emitai* e *Moolaadé* há um hiato de 33 anos, uma diferença menor encontramos entre *Xala* e *Emitai*, mas a questão é afirmar que não há uma homogeneidade na utilização dos recursos fílmicos para problematizar o mundo mágico-cosmogônico, eles são dinâmicos, trocados conforme as necessidades da própria história.

⁴³ Cena entre 03:27 e 04:11.

fazer cinema, uma “busca do cinema do silêncio”, um “silêncio que fala” (WEAVER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 30).

O cinema de Sembène, ao colocar os sons da natureza, forma um contraponto a uma estética cinematográfica europeia,⁴⁴ cujos diretores colocam em todo o momento a música, uma trilha que acompanha a cena e dá ritmo. Nesse sentido, a trilha sonora, as músicas escolhidas por Sembène são os sons da natureza, do movimento do corpo. Em cenas, quando a música ocidental entra no filme, ela sempre se encontra naquelas com os brancos, a música sempre demarca uma situação que é estrangeira ao continente africano. A música ocidental e os africanos se encontram somente no início, quando os soldados sequestrados estão marchando para as suas novas posições na guerra.⁴⁵

Outro exemplo, é a sequência de abertura do filme, posterior ao prólogo, dá um sentido para o ritmo estético em *Emitai*. A música, por exemplo, é muito acionada nesses momentos por cinematografias ocidentais e ocidentalizadas, porém o diretor resolve essa questão de outra forma, buscando criar uma maneira de ver o mundo africano, explorando sentidos outros, um ouvir misturado no ver, mas que presta atenção na natureza, nos ritmos do trabalho e nos passos. Aqui é o corpo que fala, como aponta Antonacci (2018),

escritas performativas, de seus corpos fluem mídias audiovisuais, códigos simbólicos e epistêmicos em atos de sentir/pensar em “vozes do corpo” e seus prolongamentos em instrumentos musicais, sons fonéticos e cósmicos, associados a metáforas, enigmas, provérbios em âmbito intertextual e intercultural letra/voz/imagem/ritmo, cerne da engenharia de comunicações orais entre culturas africanas (ANTONACCI *in* MENEZES; BIDASECA, 2018, p. 111).

No caso dos passos, estes são muito marcados nos filmes, trazendo uma certa tranquilidade na vila, um mundo que está em outro ritmo, dialogando com formas outras de existir, sem uma ansiedade moderna. O contraponto no ritmo dos soldados, com a música, já é uma outra forma de ver o mundo, tem mais pressa, movimenta-se com uma urgência de forma que uma e outra, quando colocadas em comparação pela montagem, mostram dois

⁴⁴ Um leitor poderia fazer um contraponto dizendo que ele se refere ao silêncio do cinema mudo. Esse é um tipo de cinema que Sembène assistiu bastante quando jovem, mas é importante notar que ele não é um cinema do silêncio, porque é acompanhado de uma trilha sonora, muitas vezes, ao vivo, nos cinemas. Diferentemente dos filmes feitos por Sembène, que são filmes com trilha junto. Não havia, no cinema mudo, som direto das cenas, nem o som das falas, somente gestos. O ritmo desses filmes era dado pela orquestra, deixando um legado sobre a forma como se entende a montagem dos filmes, em cenas tristes, uma trilha mais soturna, em outras de ação, a música acelera. E assim por diante.

⁴⁵ Sequência de 15:35 até 15:50.

mundos bem distintos. Os Diola caminham nos seus afazeres, certos do que fazem, mas sem a pressa. Os artilheiros senegaleses caminham de maneira oposta, com passos projetados, quase correndo, saltando à frente.

O historiador David Marinho de Lima Júnior, na sua dissertação sobre Sembène, aponta que essa visão de contraponto, da rebeldia em ser encaixotado por uma forma de fazer cinema não deve ser lida como “fruto do colonialismo, mas sim um fruto de uma determinada região africana” (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 17).

A referência aqui é Casamance, a região onde Sembène nasceu e onde os Diolas têm a sua principal morada, cujas características são importantes para compreender a visão de Sembène sobre e em seus filmes. Lima Júnior afirma, em diálogo com Gadijgo, que “[os Diola] nunca estiveram sob uma monarquia e nunca tiveram a experiência de uma administração centralizada” (*Ibidem*, p. 16). Ainda segundo ele:

[...] é notável desde o século XIX uma constante instabilidade política na região, primeiramente devido à violência contra os franceses e em seguida na formação de movimentos separatistas no pós-independência que estão em atividades até os dias de hoje na região. (*Ibidem*, p. 17)

Pensamos que se o peso do colonialismo não pode ser retirado, contudo, não pode ser definidor da maneira como Sembène constrói a sua arte. A recusa, palavra que usa nas suas entrevistas para pensar as suas histórias e personagens, está inserida numa longa trajetória do povo de Casamance, os Diola. Uma região que não tinha a mesma posição dentro das hierarquias coloniais francesas, como Dakar, por exemplo, na questão da cidadania daqueles que nascem na capital (MARINHO, 2014).

Essa era uma questão inexistente em Casamance, o indigenato⁴⁶ era a ordem estabelecida e com ele várias formas de violência, transformadas em histórias no cinema de Sembène. Esse caldo cultural que o diretor viveu durante a sua constituição enquanto pessoa esteve presente quando ele se tornou um cineasta, trazendo a recusa para dentro da sua filmografia, uma versão africana das histórias.

⁴⁶ [...] a imensa massa da população, majoritariamente rural, que tinha poucos contatos com o colonizador, o qual estava mais interessado na calma e na ordem do que na condição dos seus administrados. Pacificadas as colônias, foram progressivamente instalados sistemas de regulação destinados a administrar esses “indígenas”. [...] nos territórios franceses foi criada uma legislação especial, o “indigenato”, aplicável exclusivamente aos indígenas, que vinha sobrepor-se ao direito consuetudinário, que os africanos tinham de continuar a observar. Os governadores tinham toda a latitude para aplicarem ou não as leis da metrópole; de resto, podiam tomar todas as decisões necessárias à manutenção da ordem.” (M'BOKOLO, 2011, p.463)

Lima Júnior aponta que “a inquietude que levou a formação do artista e militante não é de origem europeia, sua estética, sua obra, são marcadas pela origem, e se converteram em instrumento para combater o colonialismo no campo da cultura” (*Ibidem*, p. 18). Dessa forma, ao escolher mostrar, por meio dos sons da natureza e do cotidiano, em tons naturais, as personagens africanas que aparecem em *Emitai*, ele está marcado pela sua origem, a região de Casamanse.

O contraponto é marcado pela montagem das sequências, cuja música, em forma de marcha militar, mostra um outro modo, uma interpretação africana de como eles veem essa modernidade/colonialismo que marcha pelo continente africano, que bate ansioso na terra.

Em *Emitai*, vemos essas duas visões entrando em conflito, o que é um contraponto sendo construído na introdução de fato do filme, tencionado pelos acontecimentos do prólogo, que vai se inflando cada vez mais para ser um embate entre as duas formas. O cruzamento entre elas já aconteceu e coabitavam, com certas reservas e uma distância, em que a França não via nada de positivo nos africanos e a resposta era próxima, não havia nada a ganhar com os franceses.

A tensão, contudo, acontece quando a guerra leva os jovens da vila, além de nada ganharem, agora tinham perdidos seus filhos em um conflito que não era o deles. Derradeiramente, chegam as ordens dos impostos em espécie, entregaram os filhos, agora devem entregar o arroz. O escalonamento da tensão é bem marcado, o cruzamento se torna um conflito.

A montagem introdutória nessa altura do filme é em paralelo, logo, vemos a vila trabalhando, preparando a terra, semeando, cultivando e colhendo, tudo mostrado em uma sequência longa e com ângulos mais abertos, aproveitando a paisagem da região, mostrando o campo, o rio e as árvores⁴⁷. A sequência anterior com o sequestro⁴⁸, os soldados e a marcha cantada como trilha e imagem focada no monumento, é comparativamente mais rápida no ritmo, do que essa, o que faz com que essa passagem pela vila diminua o ritmo do filme.

Com essa diminuição do ritmo, o espectador tem a sua visão mais relaxada, com os sons diretos do movimento das pás entrando na terra e a revirando, dos passos na água e bem no fundo alguém canta uma música, esses elementos fazem o filme girar a sua forma de progresso. Ouvimos a música mais forte quando a câmera vai se aproximando das mulheres

⁴⁷ Sequência de 16:21 até 20:40.

⁴⁸ Sequência de 00:00 até 01:45 e outra sequência de 12:18 até 16:20.

que cantam e, ainda ouvindo a música, a cena troca e vemos os homens carregando as pás, o tempo escurecendo, o que dá a entender que é o fim de um dia de trabalho. Os créditos cortam a música cantada e ouvimos o barulho dos pássaros revoando no rio, depois outros em cima de um coqueiro, e terminamos com o barulho do vento e de uma mulher que caminha no campo, ouvimos os seus passos.

A cena corta para a bandeira da França em um mastro, e a câmera desce mostrando um prédio baixo, um corte para uma parede com uma série de cartazes colados e novo corte para a ação no lado de fora, na rua com calçamento e valetas para escorrer a chuva. O oficial branco, vestido com uniforme militar e um boné branco, vai em direção ao portão de entrada e é saudado por um artilheiro africano, com o seu característico chapéu cônico vermelho. O oficial bate continência sem parar a sua marcha e continua, com a câmera o seguindo de longe até a escadaria de entrada do prédio mostrado anteriormente. Lá, o oficial novamente bate continência para o comandante e, na cena interna, quando este chega na sua sala, o diálogo se inicia. O comandante lhe avisa que Dakar enviou uma ordem para que requisitassem o arroz em espécie, pois a colheita havia sido boa e eles precisavam alimentar as tropas na capital. A sua missão era pegar uma tropa completa de artilheiros e fazer duas coisas: trazer todo o arroz para Dakar e manter a ordem nas aldeias, porque o povo havia se rebelado contra o chefe da subdivisão. O comandante também aconselha o tenente a levar como suboficial, o sargento Badgi, um nativo da região e o melhor auxiliar. Ele também diz que se pode entregar um revólver ao suboficial, uma questão que discutiremos melhor no próximo capítulo.⁴⁹

De volta à aldeia, três mulheres em um barco remando pelo rio, ouvimos o som dos remos tocando na água, não há diálogo. As três passam pela tela e a câmera as acompanha quando a terceira está prestes a sair de quadro. A câmera se foca nela, uma senhora com o seu vestido de um vermelho claro e colarinho azul, olhando com atenção para frente enquanto segue remando. Do ponto de vista da praia, a câmera as vê chegando e, de maneira lenta, a cena vai progredindo.

O corte nos revela um jovem em cima de um coqueiro, com uma corda amarrada entre ele e a árvore, enquanto vai tencionando e subindo bem alto colhendo as folhas de palmeira. As mulheres do barco são mostradas novamente, pegam os cestos, colocam em suas cabeças e caminham cantando em Diola, seguindo por um caminho até a vila. Essas novas cenas de trabalho no cotidiano são interrompidas com um novo corte, agora mais abrupto, onde nos é

⁴⁹ Sequência de 20:42 até 22:47.

revelado o tocador de tambor que, com duas baquetas, bate em dois tambores. O jovem no coqueiro escuta e começa a descer com atenção e pressa, mostrando que os tambores fizeram mudar o espírito das pessoas no filme, alguma mensagem ele traz, mas o espectador a desconhece.⁵⁰ Uma espécie de corneta começa a ser tocada por um homem em cima de árvore, seguindo seu próprio ritmo. As mulheres, então, surgem da noite com cestos de palha na cabeça, se encontrando com certa urgência, mas sempre caminhando, todas convergem para o mesmo caminho, passando em fila. Dois homens observam essa movimentação e um comenta com o outro: “as mulheres vão esconder o arroz”, no que é respondido “não podemos entregar o arroz aos brancos”, o primeiro então diz que “elas têm razão”⁵¹.

Uma imagem que auxilia para compreendermos essa discussão é a que mais aparece em pesquisa sobre *Emitai*, o seu cartaz, datado do ano de 1973, conforme a escritura no canto inferior direito. Em sua primeira versão, esse texto dissertativo, constava escrito que o cartaz era de autoria desconhecida, porque a informação disponível se restringia à imagem. O cartaz era um elemento de destaque do filme em *blogs* e *site*. Mas a informação sobre o seu contexto não era conhecida.

O contínuo da escrita nos fez pesquisar mais uma vez na internet, apenas para tentar encontrar uma imagem de melhor qualidade que pudesse ser inserida aqui. Entretanto, mais do que uma imagem melhor, encontramos uma salva no *site* Pinterest com outras informações. Ao inserir a imagem, alguém escreveu em sua legenda “1973 Cuban poster for *EMITAI* (Ousmane Sembene, Senegal, 1971) Designer Dimas Poster Source [origem] Danish Film Institute”⁵².

O modelo dissertativo não ajuda na transmissão dos sentimentos dos investigador quando encontrei essa informação, entretanto, podemos dizer que a pesquisa surpreendeu. Diretamente, o próximo passo foi entrar no site do Danish Film Institute que, segundo a legenda dizia, tratava-se do local de origem do cartaz. Porém, a parte do *site* que continha os arquivos não estava mais no ar inteiramente, continha poucas coisas e nenhuma delas sobre

⁵⁰ Hampate Bâ ao falar sobre a tradição oral nos diz que ela é “ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.” (BÂ, 2010, p.169). Nesse sentido, os tambores também falam, transmitem mensagem e conhecimento que estão transmitindo, estando interligadas no cotidiano. O tambor na cena carrega o sagrado ao comunicar-se com o povo da vila e fazer a proteção. .

⁵¹ A sequência descrita acontece entre 16:37 e 25:20.

⁵² Retirado da internet, no site do Pinterest. <<https://br.pinterest.com/pin/130604457921680114/>> Acessado em 8 maio 2020.

Emitai diretamente. Dessa maneira, era preciso encontrar um outro caminho para a pesquisa, afinal, quem era Dimas?

A pesquisa, então, encontrou uma grande produção de cartazes feitos pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), voltados para os filmes estrangeiros que eram recebidos no País. As iniciativas faziam parte do plano de cooperação internacional entre Cuba e vários países africanos, no contexto da luta contra o colonialismo, vista como uma luta contra o imperialismo capitalista.⁵³ Não somente *Emitai* recebeu um cartaz, mas havia outros tantos filmes cujos cartazes foram feitos diretamente pelos *designers* do ICAIC. A descoberta se deu ao vermos uma notícia sobre uma exposição desses cartazes no Museu de Artes Decorativas (MAD – Musée des Arts Décoratifs), realizada entre 31 de outubro de 2019 e 2 de fevereiro de 2020. Uma das imagens apresentadas como peças da exposição era um cartaz com relação ao primeiro de maio, creditado a Dimas, em parênteses o nome completo: Jorge Dimas Gonzales Linares.⁵⁴

O cartaz não foi, à princípio, encomendado por Sembène, pois tinha uma motivação própria de diálogo com o público pelo órgão distribuidor. Por outro lado, existe uma possibilidade de que o diretor o tenha visto e aprovado o trabalho, em muito, pela captação, por parte do artista, de um dos espíritos do filme. O cartaz traduz, em imagens, uma questão que atravessa a narrativa fílmica, o incômodo com o colonialismo, o que, nas cenas introdutórias, é bem capitalizado pela montagem quando o espectador vai assistindo a transformação das relações sociais entre os Diola e os franceses, com os desmandos europeus diante de um povo, os *Diola*, que ainda tropeçam nas respostas a esses acontecimentos.

Quanto ao cartaz, o artista Jorge Dimas Gonzales Linares consegue exprimir essas cenas que vão colocando em contraponto um mundo do outro, dessa forma, os cartazes e as cenas são trazidos conjuntamente para discutir esse incômodo que se torna conflito, como bem apresenta o filme, ligado à história do povo do Senegal, a qual Sembène se preocupa em mostrar.

Figura 7 – Cartaz do filme *Emitai* (1971) em Cuba.

⁵³ Para maiores informações, buscar em Rodrigues (2003).

⁵⁴ As informações sobre o artista Dimas e sua biografia não foram encontradas, apenas a autoria dos cartazes o que nos leva a supor que ele trabalhava no órgão de cinema cubano, fazendo cartazes. Contudo, outros detalhes não são de conhecimento desta pesquisa. Notícia sobre a exposição dos cartazes cubanos no MAD: Disponível em: <<https://madparis.fr/en/about-us/exhibitions/recent-exhibitions/affiches-cubaines/>> Acessado em: 8 maio 2020.



Fonte: Autoria de Jorge Dimas Gonzalo Linares.

O cartaz de um filme, precisa intrigar o público, chamar a sua atenção, fazer um trabalho imagético da sinopse, ao mesmo tempo que não pode dar tantas informações para poder instigar o público e podem ser feitos pelos cineastas, mas, na maioria das vezes, são encomendas.

Os cartazes da segunda metade do século XX tem muito mais importância do que atualmente, moldam-se um pouco ao espírito do fazer cinematográfico da sua época. E tem

também uma grande diferença na sua produção para filmes do segundo e terceiro cinema⁵⁵, daqueles produzidos em Hollywood, com as suas estrelas em destaque. O cartaz de Emitai precisa inspirar-se no espírito do filme para poder revelar, em partes, o que este mostra em sua tela. É como espiar por uma fechadura, por uma janela fosca, ver algo com dificuldade, para comprar o ingresso.

A figura humana retratada no cartaz é uma pessoa africana, sem podermos concluir se um homem ou uma mulher, portanto, sem gênero. O fundo claro, mas não branco, destaca a pele preta da figura, seu rosto é iluminado, revelando profundidade e detalhes na boca, nariz, olhos e cabelo. Em sua orelha, tem uma argola que atravessa a parte superior. Vemos a pessoa de perfil, com seus olhos mirando, do seu ponto de vista, a esquerda do quadro. Seu pescoço, muito mais alongado do que o comum termina na base com um colar de letras que formam a palavra “Emitai”, no centro de seu peito as informações em espanhol que foram descritas anteriormente.

A primeira camada com essa figura é atravessada por outra, mais a próximo de quem vê a imagem. Vemos uma bandeira da França que corta da esquerda para a direita a figura em diagonal, começando do início da nuca e terminando logo abaixo do lábio inferior. A bandeira, que não tem um fim, dá a sensação de estar correndo para fora do quadro, entrando na figura de maneira bastante violenta. Ela corta a pessoa. Ao mesmo tempo que divide a imagem em duas, no rosto, acima do corte, o detalhe é muito mais presente, vemos as sombras e algumas expressões.

Abaixo da bandeira, os detalhes vão rareando até que se tornam muito mais simplificados, não há mais sombras e luz, mas temos uma colorização mais crua. A escolha da posição de onde a bandeira atravessa a imagem também pode significar algumas proposições da visão do artista sobre o filme, por exemplo, existe uma separação do sentido da audição dos outros, a boca está quase tapada.

Nesse sentido, as interpretações podem ir ao encontro de uma perspectiva onde a crítica produzida pelo diretor está no posicionamento de produzir uma narrativa que não

⁵⁵ A categoria de terceiro cinema foi produzida a partir do esquema em três partes de Fernando Solanas e Octavio Getino, diretores que denunciaram o colonialismo no documentário de quatro horas e vinte minutos chamado *La Hora de los Hornos* (1968). A partir de um diálogo com o neorrealismo italiano da primeira geração, onde a técnicas do documentário e pouco equipamento faziam um cinema que era esteticamente pobre, mas “imaginativamente rico” (STAM, 2013, p.113). Dessa forma, “os espectadores, em vez de reverberar a sensibilidade do autor, tornam-se ativos conformadores do seu destino, protagonistas de suas próprias histórias” (*Ibidem*, p. 116).

silencie os e as africanas. Ao mesmo tempo que denuncia um atravessamento nos sentidos das sociedades africanas, no ser africano que se encontra na história do filme sendo atingido pelo colonialismo. A bandeira francesa, que atravessa a imagem, está em um cruzamento com esse corpo africano, revelando um incômodo.

Todos esses elementos podem auxiliar no entendimento do sentido do filme, do conflito que vai sendo construído, apontando dentro da narrativa criada por Sembène as justificativas para a revolta. O colonialismo francês, na imagem, é colocado como um incômodo violento, que transpassa esse corpo e o simplifica, desumaniza, ao mesmo tempo que o pescoço alongado lembra o baoba, uma árvore sagrada que simboliza esse encontro do ser com a ancestralidade⁵⁶.

O cartaz traz vários elementos que podemos pensar e que foram elencados a partir de uma interpretação, buscando descortinar a imagem a partir dela mesma e do filme, ainda que falem elementos do diálogo com o artista que a produziu, onde poderíamos corroborar ou negar as interpretações.

Em nossa perspectiva, o colonialismo, denunciado no cartaz, tem no filme a sua resposta. A França que vai construindo a tensão, provocando um sentimento de revolta na população Diola, marcha em direção à vila, em fila, abaixados na estrada cercada pela vegetação amarelada. Sua marcha é acompanhada pelo ritmo dos tambores. Os elementos antes separados entre uma cena e outra, o tambor e os soldados, vão se mesclando, marcando esse momento de preparação do conflito. O sargento Badgi ouve e reconhece os tambores e segue a sua marcha com os outros soldados.

Embaixo da árvore, os líderes homens se encontram em um círculo e discutem o que devem fazer, entre eles, está o chefe da vila, Djimeko. A maioria acredita que é preciso consultar os deuses, porque temem mais a eles do que aos brancos ou a morte. O líder diz que respeita as divindades, o arroz foi abençoado por Salignam, mas que entregar o grão seria uma afronta à dignidade deles, não havia tempo para consulta, segundo o chefe da vila. Por fim, com a lança na mão, joga um desafio, dizendo que todo homem tem de morrer com uma lança na mão e quem se sentir homem deve segui-lo. Ninguém o segue.

Djimeko é saudado pelos homens mais jovens que o aguardam do lado de fora, alguns com lanças, outros com arcos e flechas. As pinturas em seus rostos mostram a sua preparação

⁵⁶ Para mais informações sobre a relação entre o Baobá e sociedades africanas da África Ocidental ver em Maurício Waldman. (2012)

para a guerra. O líder, então, para em frente a sua tropa agachada e sem discursos os olha fixamente, o som que o espectador ouve é da música cantada para a sua saudação, uma música para a guerra.

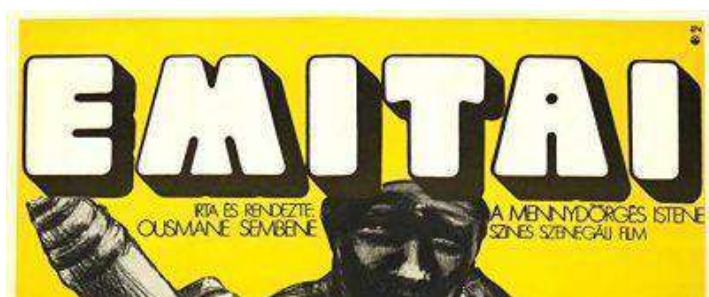
Djimeko atravessa pelo meio das pessoas e é seguido pelo olhar dos seus guerreiros, ele faz um chamado com sua lança na mão, ao que é respondido. Todos correm pelo caminho gritando. O caminho escolhido pelo líder e por seus guerreiros é o da guerra e todos correm rumo a esse conflito. Os outros líderes acompanham com o olhar a movimentação, a poeira dos passos correndo atravessa o cercado de vegetação que marca o limite do lugar da reunião. Todos estão sentados, sem reação.

Um plano aberto mostra um grupo de pessoas em linha caminhando pela vegetação, não há sons, somente os corpos que aceleradamente avançam pela cena. O silêncio é cortado por um instrumento de sopro, um homem levanta a sua cabeça de uma árvore para observar, um outro, mais jovem, escondido no meio de outra árvore, observando. Os artilheiros aparecem correndo e o tenente grita “Adiante!”. Todos correm para a linha de vegetação.

Os Diola aparecem, liderados por Djimeko, abaixados com as suas lanças por entre a vegetação que os artilheiros estão correndo. A batalha acontece na fronteira entre o campo mais aberto, onde estão os artilheiros, e a vegetação de onde os Diola arremessam as suas lanças e disparam os seus arcos. Os soldados se abaixam e em contra-ataque atiram. Um dos primeiros a cair ferido é o próprio líder Djimeko.

O conflito é bastante rápido, os fuzis disparam muito mais rapidamente do que os Diola conseguem arremessar as suas armas, alguns caem mortos, outros fogem correndo pela mata. Os artilheiros avançam pela vegetação em perseguição aos Diola e nós, espectadores, ouvimos somente os tiros, com o posterior silêncio no som. Na imagem, o menino em cima da árvore observa. No novo corte, vemos os corpos dos Diola caídos no chão, todos mortos no conflito. A cena que descrevemos aqui foi reimaginada em um cartaz produzido na Hungria, que traz alguns elementos para pensarmos as várias interpretações do filme.

Figura 8 – Cartaz do filme *Emitai* (1971) na Hungria, datado de 1972



Fonte: Autor desconhecido.

O cartaz acima também está registrado no *site* IMDB e, na sua legenda, encontra-se uma referência à Casa de Leilão Pest-Budai, em Budapeste, na Hungria. Nas suas redes sociais, eles dizem ser o lugar para se encontrar cartazes *vintage*, tais como os de *Emitai*. O exemplar original já foi vendido. Apresenta a data de 1972, mas a autoria permanece desconhecida e, também, não é possível saber quem é que o adquiriu. Tem uma proposta menos lírica do que a versão cubana, mas traduz uma parte do espírito do filme, mostrando o conflito, a resistência. O fundo em amarelo destaca a figura, reconhecidamente, um homem. Ele tem a sua cabeça virada para quem olha, mas seu olhar foge, fixa no acontecimento, as suas pernas, diferentemente, estão voltadas para a direita do quadro. Temos uma sensação de movimento, o homem está grafado como virando-se para a ação. Seu braço leva a lança para o primeiríssimo plano da imagem, dando todo o destaque ao objeto.

O desenho tem uma elipse, pois não sabemos se ele vai atirá-la para frente, com o impulso que vem de trás, ou se será jogada no chão. As duas ações são apresentadas no filme, em minutos bastante próximos uma da outra, mas não é possível discernir completamente entre as duas cenas a partir do cartaz. Contudo, quem discute e joga no chão a lança é Djimeko e este não parece ser ele, porque faltam mais detalhes em sua roupa que mostram o *status* da personagem, pois a roupa do chefe tinha mais detalhes coloridos e ele usava o seu chapéu cônico.

A lança transforma completamente a questão final da mensagem passada pelos dois cartazes, pois, na versão húngara, a guerra é muito mais bem demarcada e, ainda, vemos menos a França. O cartaz em questão relaciona-se mais com a resistência armada, com a luta direta. Sembène não coloca um peso em uma ou em outra forma, inclusive, nas suas entrevistas, aponta que as mulheres lutam tanto quanto os homens.

Uma questão cara, nesse sentido, é perceber que, em 1971, o diretor falava que seu filme “pertence às pessoas [*the people*] a decisão sobre seus próprios destinos, não os deuses” (HENEBELLE in BUSCH; ANNAS, 2008, p. 22). O cartaz segue essa linha, a arma, que é segurada com firmeza, no primeiro plano, voltada para quem visualiza, traz essa mensagem da luta no sentido dado pelo comunismo. “Eu vejo o cinema como uma arma política” (*Ibidem*), disse Sembène na mesma entrevista e completou com uma ideia que vai acompanhá-lo ao longo da sua carreira: “Eu sei bem que eu não vou poder mudar a realidade

social senegalesa com um filme. Mas eu acho que um grupo de cineastas pode ajudar a acordar” (*Ibidem*).

Sembène, ao falar sobre o cinema, também, fala sobre como vê a transformação, sempre em grupo e no coletivo. Em outras entrevistas, chama a atenção do artista indo ao encontro das pessoas, do povo, ou seja, o indivíduo não é revolucionário sozinho, portanto, precisa de um grupo.

O indivíduo ali na imagem olha para o além, mas mostra a lança para o público, sua face está voltada também para o mesmo lugar. A composição faz esse convite, para que lutem com ele contra os seus inimigos, que são o colonialismo e o capitalismo. O mesmo Sembène diz que “não quero fazer filmes intelectuais, mas rodar filmes populares que falem às massas. Eu gosto do filme que fala com as massas, como Cinema Novo brasileiro⁵⁷. O cinema deve também ser um entretenimento” (*Ibidem*).

A sua forma de fazer cinema ainda não estava completamente madura, esse era o seu segundo longa-metragem, no início dos anos de 1970. O cinema como arte ou como política já estava em franca produção no contexto, mas outros diretores iam produzir o cinema, testar equipamentos e formas de fazer, contar histórias. A produção do cinema de Sembène se iniciava com um compromisso, encontrar com o povo.

4.2. HISTÓRIAS EMANCIPATÓRIAS: A QUESTÃO DE RECUSA

Em 1993, Sada Niang, pesquisador do cinema africano e também de descendência africana, numa entrevista com Sembène questionou sobre como as personagens dos filmes do diretor, em momentos chaves nas histórias, *recusam* os acontecimentos, escolhendo outro caminho. Diouana recusa a servidão em *La Noire de...*; (1964) as esposas de Dieng recusam serem exploradas, em *Mandabi* (1968); os soldados recusam o soldo baixo, as mentiras e as explorações do exército colonial, em *Camp de Thiaroye* (1987); e, também, a vila se recusa entregar o seu alimento para a França, em *Emitai* (1971).

Em sua resposta, o cineasta não generaliza os acontecimentos de uma sociedade em que todos aceitam ou recusam, mas concorda que é mais “simpático aqueles que recusam”. Em suas palavras:

⁵⁷ Uma relação entre Sembène e Glauber Rocha pode ser encontrado em: Souza (2012).

Algumas coisas simplesmente não devem ser aceitas. Os seres humanos alcançam a grandeza apenas na medida em que recusam essas coisas e assumem por si mesmos. De fato, quando um ser humano se recusa, ele / ela se encarrega de si mesmo. Pois o que você rejeita em um lugar terá que ser conquistado em outro lugar com sua própria força. (NIANG, 1993, p. 85)

Dessa forma, buscar essa noção pode nos ajudar, enquanto categoria de análise, a interpretar os filmes de Sembène. Uma categoria que está articulada com a ideia de resistência e luta, porque estão arraigados naqueles que se organizam para lutar. Isso faz parte da recusa, apesar de ela ser um movimento anterior, onde a pessoa percebe algo que lhe fere a humanidade e busca alternativas, que não estão dadas. Abrange também a forma como o diretor constrói as suas narrativas, porque ele também recusa quando vai construir um modo de fazer cinematográfico que é africano.

A recusa, dessa maneira, está ligada também ao movimento de descolonização, no qual o próprio diretor está envolvido desde a sua vida na França como estivador. Sembène foi em muitos encontros pan-africanistas, sendo um de seus principais ídolos, o intelectual multifacetado W.E.B Du Bois. Na sua casa em Dakar, outras figuras são colocadas em destaque na sua sala, em uma das suas paredes, três quadros grandes têm fotos de Che Guevara, Amílcar Cabral e Patrice Lumumba, que historicamente têm suas ações voltadas para a questão da autodeterminação dos povos. A visão da independência política, dessa forma, estava ligada a uma emancipação do pensamento colonizado, de maneira geral e irrestrita na sociedade.

É nessa perspectiva que as mulheres são colocadas na sua narrativa fílmica, como sujeitas atuantes das histórias e não como espectadoras, ou apoiadoras dos homens. A emancipação, para ele, em uma interpretação possível, não pode se restringir a uma parcela do mundo, mas a “todo mundo”.

Na interpretação de Achille Mbembe dos escritos de Glissant, a emancipação é vista como rompedora de promessas universalistas, sem essencializar a diferença. E, segundo ele, são as práticas universalistas, do “sistema mundo colonial-moderno”, onde as esferas de poder, saber, ser e de gênero, se retroalimentam, que legitimam as “hierarquias estruturais” que produzem a morte e o inimigo. A recusa dessa lógica universalista pode construir mundo outros. No diálogo com Mbembe:

Essa crítica é necessária porque abre caminho à possibilidade de uma democracia verdadeiramente pós-racial fundada na obrigação de reconhecimento mútuo como

condição de uma vida convival. Nesse tipo de democracia, a igualdade não consiste tanto “numa comensurabilidade dos sujeitos em relação a alguma unidade de medida”, e sim na “igualdade de singularidades no incomensurável da liberdade”, para retomar os termos de Jen-Luc Nancy. Em tais contextos, enunciar o plural da singularidade torna-se um dos meios mais eficazes para atravessar a Babel das raças, culturas e nações, hoje inevitável devido à longa história da globalização. (MBEMBE, 2019, p. 117)

Essa pluralidade do singular encontra ecos na visão de Sembène ao declarar que o continente africano é tudo, menos homogêneo. Os sentidos políticos de se declarar o plural das sociedades são bastante potentes, em especial, quando se está construindo uma nação e que uma das formas mais comuns de se fazê-lo é homogeneizar a cultura, torná-la um ente nacional. Nega-se, portanto “a possibilidade de identificação com o Outro” (*Ibidem*, p. 120), porque deve-se criar um Estado e uma sociedade antagonista com o estrangeiro, inclusive quando esse habita a própria terra, transmuta-se em outro.

Nesse sentido, o colonialismo, de maneira geral, e o francês em particular, invasor de uma parte do continente africano, antagonizou os africanos em inimigos em sua própria terra. A emancipação busca um mundo diferente do que se encontra na lógica colonial, o reconhecimento das diferenças, mutuamente, como afirma Mbembe no trecho citado e, portanto, em um regime diferente.

Para Mbembe, o regime de emancipação está na democracia, mas não na sua prática liberal, e sim naquela que “terá levado a sério a tarefa de desconstrução dos saberes imperiais que, até recentemente, tornaram possível a dominação das sociedades não europeias” (*Ibidem*, p. 116). Essa sociedade é, então, governada pela *democracia que virá*, cuja presença é um compromisso com “abrir o futuro para todos”, onde é “preciso antes de mais nada realizar uma crítica radical dos pressupostos que favorecem a reprodução das relações de sujeição urdidas no Império entre os indígenas e os colonos e, de modo mais geral, entre o Ocidente e o resto do mundo” (*Ibidem*). A sua crítica é também às formas essencialistas hostis ao diferente e ao plural não só do mundo moderno ocidental, ainda que muito centrado nele, mas aquelas provindas da tradição.

O autor coloca em questão o “em-comum”, distinguindo da universalidade francesa, “ele pressupõe uma relação de copertencimento entre múltiplas singularidades. É graças a essa partilha e a essa comunicabilidade que produzimos a humanidade” (*ibidem*, p. 120). Para Mbembe, a questão desse novo mundo passa por uma responsabilidade com o “outro e quanto o passado se tornará a órbita a partir da qual o discurso sobre justiça e a democracia e das

práticas que temos delas se coloca em movimento” (*ibidem*, p. 123). Essa seria, em seus termos, uma *política do mundo*.

Por vezes, as propostas de Achille Mbembe são incômodas, porque são desestabilizadoras de certezas e também propõem algo que está perdido, já que o filósofo camaronês se lança a pensar uma utopia de um mundo diferente, na poeira dos acontecimentos históricos no final do século XX, com os conflitos, o colonialismo, as formas de opressão, enfim, as várias violências aliadas ao fim do sonho comunista da URSS.

O projeto de Sembène passa por uma visão utópica, se vemos os seus heróis nas fotos da sua casa ou na sua formação enquanto um militante comunista, existe um diálogo com um mundo diferente do existente. Partindo dessa perspectiva, pensamos que o cineasta no seu cinema abre discussões com a sua sociedade sobre quais os caminhos a serem tomados, como devem ir e para onde querem chegar, ou nos dizeres de Mbembe, abrir o futuro para todos.

A discussão é bastante ampla. Nos filmes analisados, são evidenciados os incômodos e as críticas ao colonialismo, portanto, esse é o caminho que recusa um projeto que não se quer fazer. Mas, também, por um outro lado, se questiona o caminho de retorno ao tradicional, um passado mítico, quando este coloca a discussão entre o líder, mais velho, da comunidade em discordância das entidades, como visto no capítulo anterior. A sua preocupação em colocar as mulheres enquanto força de recusa ao estabelecido pelos agentes coloniais também marcam uma narrativa que pretende construir um mundo onde os vários segmentos sociais tenham voz e sejam escutados. Dessa maneira, pensamos que a proposta de emancipação de Sembène encontra ecos na interpretação e posição de Achille Mbembe para com o futuro do continente africano.

Nesse sentido, a questão do fazer africano sem ter por base um pensamento eurocêntrico, como aponta Lima Júnior para a obra de Sembène, pode ser, então, entendida sob esses termos de recusa. Assim, tanto as personagens quanto o próprio diretor são marcados por “coisas que não devem ser aceitas”, nesse diálogo consigo mesmo em busca de uma humanidade. O diretor não *pensa* em resistir mas procura e *constrói* caminhos outros do fazer filmico.

A produção do filme é uma evidência desses caminhos. O ritmo é um ponto importante em *Emitai*, porque ele é um dos primeiros que demarca a forma de uma estética africana de se construir um mundo, uma cosmogonia africana colocada na tela do cinema.

Esse diálogo é feito com a cultura Diola, que não era a de Sembène, mas que era muito presente no sul do Senegal, onde o diretor cresceu.

A lentidão do filme parte desse diálogo, como apontado anteriormente na descrição das sequências, pois pensamos que a forma que o diretor quis passar uma ideia do ser africano foi atribuindo um ritmo mais lento, com sons da natureza e do fazer cotidiano. A partir disso, demarca como vê um jeito africano de ser, na relação entre a pessoa e a natureza, com os elementos da terra, do ar e da água.⁵⁸ Aqui, é importante marcar que esses elementos não estão no filme para transmitir algum sentimento de uma personagem, mas estão em diálogo com o cotidiano de forma que nosso objetivo não consiste em produzir uma metanarrativa clássica de uma interpretação psicanalítica do filme, mas analisá-lo a partir de uma cosmogonia africana, entre a mente e o corpo.

Nesse sentido, os gestos aparecem como auxílio na construção dessa forma de fazer cinematográfico africano, num encontro entre as culturas, numa tradução possível. A língua que discutiremos um pouco mais à frente é um dos desafios, porque é um continente bastante diverso com relação a linguagem, assim, é preciso encontrar formas de falar que possam ultrapassar esse problema. Uma resposta a esse desafio que o diretor aponta é se pautar nas culturas africanas, na criatividade construída em África (SEMBENE; WEAVER, 2008, p. 30).

Isso também inclui, como apontado no parágrafo anterior, a questão dos elementos da natureza, como são trazidos para dentro da narrativa e interferem no ritmo que é transformado pela sua presença. A escolha por esse caminho tem um fundo, como Sembène aponta na entrevista para Weaver em 1972, de recusar uma produção fílmica europeia que, por exemplo, coloca música em tudo. Como ele diz em referência à cena em que as mulheres estão presas pelos soldados no sol:

Eu não procuro a música para engajar a plateia. Eu só quero mostrar, pelos gestos, que as mulheres estão cansadas, suas pernas estão cansadas, seus braços queimando – uma mulher tem o sol brilhando em seus olhos, outras duas estão dormindo. Tudo isso mostrado em silêncio, mas é um silêncio que fala. (*Ibidem*, p. 30)

Quando a cabaça vazia cai, ela faz um barulho que nos fala bastante em uma perspectiva africana. A questão não está finalizada em *Emitai*, ela é uma “procura”, como Sembène diz,, por uma produção de cinema africano. Uma forma que ele vê acontecendo,

⁵⁸ O fogo, nessa sequência inicial, não está presente, mas ele também é incluído nos seus filmes, como em *Ceddo* (1977), por exemplo.

quando encontra outros cineastas africanos e discutem a sua forma de passar essas mensagens (*Ibidem*).

Sembène e sua geração de cineastas⁵⁹ não tinham respostas exatas para os problemas de África, nem para como fazer um cinema africano, mas tentavam construir soluções, com uma criatividade baseada em experimentar, com base no ser africano. Dessa forma, pretendem recusar soluções baseadas no cinema europeu, onde a música predomina, como o próprio Sembène fez em *Borrom Sarret*, seu primeiro curta, e mesmo em *La Noire de...*, onde a música é muito presente. Foi nos anos de 1970 que essa busca e escolhas por uma maneira africana de fazer filmes aparece com força. Em entrevista de 1972, podemos entender no reverso um pouco da sua lógica, por que ele questiona sobre o que a utilização gratuita da música deixa culturalmente para as pessoas? Para o espectador, pode ser prazeroso, mas, segundo ele, o filme que se apoia muito na música faz o músico ser o cineasta.

A sua visão de cinema é bem marcada, é de Sembène. Pensamos que a sua crítica tem muito mais a ver com uma forma de como vê o seu cinema, onde os sentires precisam ser absorvidos sem truques cinematográficos clássicos e, portanto, eurocêntricos, do que uma negação da música. Os elementos da natureza, o ritmo, os gestos, todos procuram produzir essa estética outra, com base em uma cultura que foi cercada e violentada por esse modo de ser eurocêntrico. Isso é um elemento de discussão importante para percebermos o modo de ver de Sembène, com o que estava dialogando na negação, quais imagens estava tentando quebrar e fugir e quais estava tentando criar.

Existe também uma questão prática, da sua relação com o público. O filme é falado em Diola e francês, a segunda é reconhecida pelo seu caráter colonialista, portanto, mais pessoas da plateia podem entender os seus signos. O Diola, por outro lado, é falado por menos pessoas, em um conjunto muito diverso dentro do Senegal, da costa ocidental africana ou mesmo do continente de maneira geral. O Diola nunca teve a pretensão de ser hegemônico, dessa forma, muitas pessoas dentro do continente não entendiam o que era falado no filme. Essa dificuldade era uma questão importante para o diretor, porque a sua pretensão era atingir o maior número de pessoas possível dentro do continente e isso era um desafio também linguístico.

⁵⁹ Essa geração de cineastas tem nomes como: Mahama Traoré, Djibril Diop Mambety, Ababacar Samb-Makharam, Med Hondo, Sarah Maldoror, Tidiane Aw, Souleymane Cissé, Gaston Kaboré, Joseph Akouissoune, Lancine Kramo Fadiga, Safi Faye, entre outros. (DIAWARA, 1992).

As legendas são uma ferramenta que auxiliam nesse entendimento, com a tradução para algumas línguas, utilizando o francês, por exemplo, como ferramenta de descolonização, fazendo dele essa mesa de encontros das culturas. No entanto, o diretor aponta na entrevista para Harold Weaver, em 1972, que essa maioria que não falava Diola também tinha dificuldades em ler as legendas (WEAVER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 29) daí a necessidade de produzir sequências mais lentas, trabalhando a “musicalidade das palavras”, para que o público compreender o filme.

A lentidão – “que não pode ser tão lenta” –, junto com o cenário, pretende mostrar o Senegal, marcar essas imagens na mente dos espectadores visando fazer essa audiência pouco acostumada com a reprodução do seu país na tela se ver nela (*Ibidem*). Assim, Sembène equilibra as disputas de imagens entre um cinema euro-americano, marcadamente colonial, com outro que é africano. Nas palavras de Sembène, “Cada cena inclui algo que lhes permite ver por si mesmos que seu país é muito bonito, que não estamos mostrando a zona rural da França, que as nossas árvores são tão bonitas quanto as outras – mesmo as árvores mortas”. (WEAVER *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 29) O mesmo entendimento desse equilíbrio pode ser percebido em relação a língua falada em seus filmes. Sembène fez seus dois primeiros em francês, com suas personagens africanos, em um processo de recusa a formas europeias de pensar personagens africanos. Em *La Noire de...* (1966), a única personagem a ter nome é Diouana, a protagonista e empregada do Patrão e da Patroa, os quais nós nunca sabemos os nomes, bem como o seu Namorado. A história é completamente de Diouana. Nós vemos o mundo a partir do seu olhar, vemos somente os cômodos onde se encontra, nos abaixamos quando ela se abaixa. Do momento em que somos apresentados, até quando ela sai da história do filme, nós estamos seguindo-a. Ouvimos os seus pensamentos em francês, apesar de ela não falar a língua, dessa forma, nos é traduzido, numa conversa direta entre a personagem e o espectador. A sua voz serve para incomodar, recolocar os lugares dentro da narrativa, nos faz pensar sobre o colonialismo que nos habita. O filme possibilita esse deslocamento dessa plateia branca, com uma história bastante trágica. Depois desse filme, a preocupação de Sembène se torna outra, com outras histórias a serem contadas e outros problemas a serem discutidos. Portanto, não se pode mais fazer um filme exclusivamente em francês para discutir questões africanas.

Nessa perspectiva, a recusa é também da língua como discutido até agora. Wolof foi a língua mais falada em seus filmes, era a que ele tinha mais contato e também o grupo mais

numeroso do Senegal, de forma que a partir dela conseguia expandir o seu público dentro do seu país. O Diola, por sua vez, é falado por uma minoria, inferiorizada nas hierarquias sociais do País, com isso, ele quis encontrar esse outro segmento.⁶⁰ Como Sembène apontou em entrevista para Gerald Perry e Patrick McGillian, em 1972, ao assistir *Emitai*, a maioria dos Wolof viu que a história de resistência não era uma hegemonia sua, mas que outros grupos também a fizeram. “Os Diolas são parte do Senegal. E também são outros grupos étnicos” (PERRY; MCGILLIAN *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 51).

Em consonância a essa questão, o escritor Ngugi Wa Thiong’o escreve sobre a descolonização da mente ser um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano. E aponta que

Foi no cinema africano, pouco importa o que pensemos do conteúdo, que o personagem africano recuperou sua linguagem. É na tela que encontramos o povo africano falando a sua própria língua, lidando com problemas em sua própria língua e tomando decisões por intermédio de diálogos na língua materna. (THIONG’O, 2007, p. 31)

Esse processo que Thiong’o faz referência recusa a “aventura colonial”, como denomina o processo de colonização, restaurando a memória dos povos. Desse modo, reativa o processo de batalha de imagens, afinal, uma foi construída de maneira a diminuir na hierarquia um determinado grupo social, a outra procura restaurar o equilíbrio dessas histórias, utilizando a categoria trazida por Claudia Mortari (2017)⁶¹ para discutir a literatura. No caso do cinema, o mesmo princípio pode ser pensado, buscando um equilíbrio de imagens, porque não é competir para ganhar dessa outra história, mas colocar-se como uma das histórias da humanidade. Um equilíbrio na diversidade de imagens.

Na busca de um equilíbrio de histórias e de imagens, voltamos nosso foco sobre as personagens do filme *Emitai* e às mulheres ali apresentadas, visando evidenciar como

⁶⁰ Um crítico ferrenho ao uso das línguas europeias na produção de artes em África foi o escritor Nugi Wa Thiong’o, ele aponta que a literatura “mesmo onde ela tem contribuído para a nossa noção de ser, tem sido colonizada devido a sua recusa em se engajar nas línguas africanas” (THIONG’O, 2007, p. 31). Mas esse não era um consenso e escritores como Chinua Achebe escreveram as suas literaturas africanas em inglês. O filósofo Kwame Appiah aponta que existem várias identidades em África, com “comunidades diversificadas”, inclusive em processos onde se constroem identidades de maneira rápida e explosiva, como na sociedade “*igbo*” na Nigéria. (APPIAH, 1997, p. 246-247) Os *igbos* não se viam dessa maneira, ela foi sendo construída na organização própria dentro de um estado multifacetado como o nigeriano e que vai desenrolar em conflitos políticos. A questão para ele é que “africano pode ser uma insígnia vital e capacitadora; mas num mundo de sexos, etnicidades, classes e línguas, de idades, famílias, profissões, religiões e nações, mal chega a surpreender que haja ocasiões em que ela não é o rótulo que precisamos” (*Ibidem*, p. 251).

⁶¹ Para mais informações, ver Mortari (2017).

Sembène aciona a história em sua narrativa fílmica para mostrar sua recusa e resistência. O plural será muito usado, porque na sua escolha narrativa, não existe uma individualização dessas personagens, pois agem em conjunto embora na história factual, que dá base a narrativa do filme, a personagem destacada é uma liderança feminina. Portanto, é preciso também discutir essa escolha do cineasta, a partir das suas entrevistas e como ao longo do tempo suas percepções vão se modificando.

O próprio diretor afirmou em entrevista que “o desenvolvimento de África não irá acontecer sem a efetiva participação das mulheres” (NIANG, 1993, p. 86). Dessa forma, ele coloca em seus filmes aquilo que percebe dessa participação feminina nas resistências, nas movimentações políticas dentro da sua sociedade, tanto na luta contra o colonialismo, quanto na própria discussão sobre os fatores culturais violentos da sociedade senegalesa.⁶² Para Sembène, é preciso que a “imagem dos nossos antepassados sobre as mulheres sejam enterradas para sempre” (*Ibidem*). Essa frase é indicativa de um distanciamento com certa visão tradicional, algo que também discute ao trazer a questão das várias visões sobre a celebração das mulheres nas sociedades que conformam o Senegal.

Emitai (1971) não é o único filme que retrata esses enfrentamentos, seja ao colonialismo ou a uma visão tradicional do papel das mulheres, na visão do diretor. O filme anterior, *La Noire de...* (1966) mostra a personagem de Diouana entrando nas dinâmicas de uma cultura colonial e, posteriormente, buscando libertar-se, recusando permanecer sofrendo a violência racial. Em *Ceddo* (1977), é uma personagem feminina, no final do filme, a filha do chefe da vila, que toma para si a arma e atira contra o algoz, sua ação é de recusa completa, colocando o questionamento de volta para o espectador. *Xala* (1975) tem outro exemplo, com a filha da personagem principal o acusando de ser corrupto e usar da tradição para ganhos financeiros pessoais. No filme *Moolaadé* (2005), a tradição é usada por uma mulher para defender as meninas de uma outra tradição, considerada violenta, pela personagem, unindo as mulheres da vila para recusarem a prática. Portanto, uma questão a se evidenciar é que nesses filmes a liderança de mulheres, ou seu papel central na recusa, é abordado de maneira mais individualizada nas personagens e são todos produzidos posteriormente a *Emitai*, pois neste a escolha do diretor vai de maneira oposta.⁶³ Em *Emitai*, portanto, é possível supor uma maior

⁶² Uma questão que é muito mais trabalhada no seu último filme: *Moolaadé* (2005).

⁶³ Com exceção de *La Noire de...* (1966), todos os outros são posteriores, filmados da metade dos anos 1970 para o século XXI. O filme de 1966 é uma exceção em vários aspectos, desde a sua narrativa até o seu público-alvo, dessa forma, a sua combinação não é automática com os outros filmes da carreira do diretor. Podemos pensar a

influência do seu contexto com uma interpretação marxista mais ortodoxa ainda muito presente na visão do diretor, percebida no sentido e ênfase de que dá ao coletivo na vila Diola. Uma perspectiva que se modifica ao longo do tempo em seus outros filmes, como apontado, o que pressupõe que o diretor vai pensando e coabitando a ideologia e o ser africano, colocando suas questões em contextos. A sua entrevista em 1971 é bastante emblemática nesse sentido e aprofundaremos essa discussão mais à frente.

Uma questão importante, para balizar a nossa reflexão, é pensar a colonialidade de gênero, porque dessa forma podemos compreender a maneira interseccional que as mulheres colocadas na tela enfrentam o jugo colonial. Maria Lugones, em seus escritos, consonante com outros textos pós-coloniais e decoloniais, aponta o colonialismo e a indiferença à violência contra a mulher como mantenedores de estruturas coloniais (LUGONES, 2008, p. 14). “A interseccionalidade é um marco para mostrar a exclusão das mulheres não-brancas das lutas libertadoras levadas a cabo em nome das mulheres” (*Ibidem*, p. 16). Aliado a isso, como aponta a autora, está a colonialidade do poder que, entrelaçada a essa indiferença, constrói o “sistema moderno-colonial de gênero” (*Ibidem*).

Quijano entiende que el poder está estructurado en relaciones de dominación, explotación y conflicto entre actores sociales que se disputan el control de “los cuatro ámbitos básicos de la existencia humana: sexo, trabajo, autoridad colectiva y subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y productos. [...] Por lo tanto, para Quijano, las luchas por el control del “acceso sexual, sus recursos y productos” definen el ámbito del sexo/genero y están organizadas por los ejes de la Colonialidad y de la modernidad. (Ibidem, p. 18)

A compreensão dessas hierarquia é importante para se construir uma análise de populações colonizadas, mas ela não deve ser universalizada, pois cada contexto tem a sua própria estrutura social. Como nos aponta a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyewùmi, “as categorias sociais africanas são fluídas. Elas não se apoiam no tipo de corpo, mas no posicionamento social, que é altamente situacional” (OYEWÙMI, 2019, p. 180-181). A pesquisa feita por ela sobre a estrutura social na família Yorubá mostra uma construção que é baseada na senioridade e não no gênero, o que aponta distintas posições a partir do posicionamento cronológico dentro dessa sociedade, do respeito aquele ou aquela que é mais

Diouana, interpretada por Mbissine Thérèse Diop, como uma personagem que nos mostra os problemas exógenos ao continente, enquanto os outros filmes são mais questões endógenas a África.

velho, mais experiente. Diferentemente das relações de poder baseadas no capital, como no mundo ocidental.

A mesma Oyewùmi aponta que é preciso analisar e interpretar a partir da própria África, com atenção aos contextos culturais e locais que estamos falando, dessa forma, uma tradução de Yoruba para Diola também incorre em interpretações equivocadas. Entretanto, existem elementos culturais que se aproximam, especialmente em organizações marcadas por papéis sociais específicos e que vão, também, se transformando ao longo do tempo pois, essa estrutura social também não é estática no tempo. Os posicionamentos cronológicos são muito presentes em *Emitai*, na reunião dos mais velhos, por exemplo, mas também na própria história de An Siteo que discutiremos mais à frente. A questão é também perceber como essas organizações são potencialmente atingidas ao se encontrar com uma organização europeia de sociedade, reorganizando algumas hierarquias, acentuando outras. Marcados, pelo colonialismo e a colonialidade e, portanto, pelo patriarcado/capitalismo, base do pensar e agir moderno/colonial/ eurocêntrico.

No filme, do ponto de vista do fato colonial⁶⁴, a transformação na sociedade se dá a partir de uma interpretação africana dos acontecimentos. Afinal, os povos nativos das Áfricas, Américas e Ásias não eram tábulas rasas que o colonizador encontrou, mas sociedades complexas com os seus próprios paradoxos, muitas vezes usados pela colonialidade.

Em uma perspectiva anticolonial, marcada pelo luta contra o colonizador e o capitalismo, a produção de Sembène tem ecos dessa discussão, contudo, é importante perceber que seus filmes são a visão de um homem sobre esses processos. A forma como coloca as mulheres na narrativa tem um diálogo com o seu ideal, já que, para ele, a transformação precisa da participação de todos, homens e mulheres. Isso significa que não se pretende dizer que os seus filmes trazem uma visão feminista ou feminina, porque não era essa a sua pretensão, e uma afirmação como essa seria anacrônica. Mas o que se pretende discutir é o papel das mulheres e dos homens, colocados pelo cineasta, no seu projeto de

⁶⁴ Walter Mignolo (2014) cita na epígrafe do primeiro capítulo de *Desobediência Epistêmica* a seguinte passagem de Fanon em *Os Condenados da Terra* (1961). “O colonialismo não se conforma simplesmente com impor seu domínio sobre o presente e o futuro de um país dominado. O colonialismo não se satisfaz com manter um povo entre as suas garras e esvaziar o cérebro do nativo de toda a forma e conteúdo. Por uma espécie de lógica perversa, volta ao passado do povo oprimido, o distorsiona, o desfigura e o destrói. (FANON Apud MIGNOLO, 2014, p. 13). A passagem de Fanon ajuda a compreender o que o conceito de Fato colonial significa, nesse impedimento de existência que o colonialismo impõe sobre as sociedades colonizadas.

emancipação, por conseguinte, como ele vê esses papéis na recusa ao sistema mundial colonial.

Linkhorn (1986) escreve sobre as personagens femininas de Sembène, mulheres que desafiam os pressupostos estabelecidos nas sociedades, tanto de uma determinada tradição, quanto os de uma modernidade. Os filmes, cuja análise de Linkhorn atravessa, não são os que analisamos nesta dissertação, o artigo aponta essa questão em *Mandabi* (1969), *Xala* (1975), *Ceddo* (1977) e o seu livro *Les Bouts de bois de Dieu* (1960). Entretanto, as suas considerações podem nos apontar um objetivo do projeto de Sembène, contribuindo para evidenciarmos sua perspectiva de emancipação. Segundo a autora, Sembène constrói uma “África que não rejeita as suas tradições, mas não tem medo de reexaminá-las à luz dos fatos atuais. A consciência da mulher africana, em sua dupla condição de mulher negra e de mulher, simboliza melhor para Sembène a ‘gênese’ dos tempos vindouros [...]” (LINKHORN, 1986, p. 75).⁶⁵

A emancipação é uma questão de movimentações, coletiva, como dito no capítulo anterior, de forma que o enquadramento em uma única liderança a torna novamente, colonialista. Emancipar-se, nesse sentido, é recusar o colonialismo e as lógicas de recompensa e violência que ele traz consigo, indo ao encontro de relações diversas ao estabelecido. Pensamos que Sembène não pretende dar uma resposta sobre qual é o final do projeto, pois acredita que o cinema deva lançar polêmicas sobre as sociedades que filma, e não respostas. Ao conclamar a sociedade, o seu cinema a faz por completo, na dinâmica e nos atores sociais variados, no embate entre os africanos dentro de uma lógica colonial e os que se recusam, chamando a responsabilidade para ambos.

Em *Emittai*, as mulheres recusam entregar o arroz, como já foi dito anteriormente, sem que houvesse uma consulta ao que os homens iam fazer. Dentro da lógica dos Diola, se as mulheres que plantam e colhem a semente, a responsabilidade do destino do alimento naquele momento é delas. A invasão da vila acaba por marcar esse novo momento em que se forma uma pressão dos soldados contra as mulheres da vila, todas colocadas no sol, o objetivo é fazê-las contar onde está o arroz, além de dar uma lição, simbólica, àquela resistência da vila.

⁶⁵ Essa condição é muito bem percebida em *Xala*, *Ceddo* e no seu último filme *Moolaadé* (2004), onde aparecem personagens femininas que desafiam posições tradicionais consideradas prejudiciais às mulheres. A interpretação sobre a modernidade aparece em *La Noire de...* e é possível que tivesse sido abordado em seu último projeto, sem data específica cujo nome provisório foi *A Cidade dos Ratos*, se Sembène não tivesse falecido antes de realizá-lo.

A história contada em *Emitai* tem uma base nos acontecimentos, marcadamente, em An Siteo, uma liderança que conduziu a guerra contra o exército que confiscou o arroz das vilas. Seu nome também é encontrado na versão francesa, como Aline Sitoé Diatta⁶⁶, de origem Diola, cuja memória se construiu como uma heroína da região de Casamance e, depois dos conflitos na região contra o poder central de Dakar nos anos de 1980, tornou-se uma heroína também da nação senegalesa (TOLLIVER-DIALLO, 2005, p. 339). A sua luta política a levou à prisão, junto com o seu marido e seus guerreiros no início de 1943. Segundo Tolliver-Diallo, ela desapareceu dos registros em Timbuktu, para onde fora levada. A data de sua morte ficou marcada na memória como sendo em 1944, apesar de a pesquisadora ter apontado que em sua pesquisa não encontrou sua certidão de falecimento, o que poderia significar que os franceses teriam mudado o nome no registro (*Ibidem*. p. 357).

A pesquisadora Tolliver-Diallo, aponta a participação do filme *Emitai* na produção de cultura popular sobre a resistência na região de Casamance, durante a Segunda Guerra Mundial pois a história narrada espelha a da rebelião Floup, na vila de Effoc, diferente das atividades de An Siteo em Kabrousse. Todas essas vilas eram na região sul de Casamance, próxima da fronteira com a Guiné-Bissau, o que trazia vantagens estratégicas, porque um avanço do exército colonial francês poderia ser respondido ao se recuar para Guiné-Bissau, ou seja, atravessando a fronteira, algo que os franceses não poderiam fazer, o que dava certa vantagem aos nativos. Todas essas vilas resistiram de alguma maneira à entrada e à ordem de entrega do arroz, cada uma por sua questão, mas todas tornaram-se inimigas do colonialismo francês.

Figura 9 – Mapa do Senegal



Fonte: Mapa do Senegal. Disponível em < <https://pt.maps-senegal.com/casamance-senegal-mapa> >. Acessado em: 10 nov. 2020.

Em entrevista no ano de 1971, o diretor Sembène Ousmane afirma que a sua primeira ideia para o filme *Emitai* era a de contar a história de An Siteo, mas que, durante a sua pesquisa biográfica, percebeu que a lenda sobre a personagem havia cercado a “verdade histórica” (HENNEBELLE in BUSCH; ANNAS, 2008, p. 20). A questão, para ele, era o misticismo em torno da personagem, o que ia de encontro ao seu ateísmo e marxismo, daí, a sua decisão de retirar o centro da história em An Siteo, mas continuar contando sobre a resistência dos Diola. Para Sembène, a história de An Siteo não é de uma liderança somente política, revolucionária, mas tem um caráter religioso visto que instituiu uma nova forma de contato com os deuses, diferenciando da tradição Diola corrente. Para estes, os sacrifícios aconteciam nos santuários espirituais chamados de *boekin*, local no qual era realizado o contato com os deuses, contudo, An Siteo introduz um outro santuário, conhecido como *oussahara*. Uma representação da sua autoridade divina, em um relacionamento direto com Emitai. Assim, muitos peregrinos foram cada vez mais a sua vila, inclusive, com muitos delegados indo para conhecer as suas cerimônias de chuva (*Ibidem*, p. 341-342).

Como Sembène mesmo coloca, essas questões o fizeram escolher mudar as narrativas, transformando a líder em um líder, o chefe da vila. Ainda que ele não comandasse tudo e todos, mas que fosse de sua boca proferida o desafio aos deuses, o que é uma questão muito marcada pelas escolhas do diretor, mais do que um sentimento dos Diola. Aí está uma das mensagens principais em *Emitai*, cabe às pessoas decidirem os seus destinos e não aos deuses (HENNEBELLE in BUSCH; ANNAS, 2008, p. 22).

A partir desse pensamento do cineasta, no ano de 1971, podemos perceber o quanto ele está envolto em uma visão de mundo mais influenciado pela concepção marxista-leninista⁶⁷, o que também pode ser indicado quando ele escolhe chamar os deuses de “fetiches” (*Ibidem*, p. 21). Essa característica vai fazer parte desse filme, mas ela está também

⁶⁷ Sembène diz em entrevista que: “Não sou um intelectual de esquerda. Além disso, não sou um intelectual. Considero o cinema principalmente como um instrumento político de ação. Defendo, como sempre disse, o marxismo-leninismo. Eu sou a favor do socialismo científico. Porém, como sempre continuo a especificar, não sou a favor do “realismo socialista”, não sou a favor de um “cinema de signos” com slogans e manifestações. Para mim, o cinema revolucionário é outra coisa. E então não sou ingênuo a ponto de acreditar que poderia mudar a realidade senegalesa com apenas um filme. [...] Você me perguntou antes por que eu desisti da literatura pelo cinema: é por isso mesmo. Acho que o filme, mais do que o livro, pode cristalizar um despertar dentro das massas. Pessoalmente, estou muito inspirado pelo exemplo de Brecht.” (HENNEBELLE in BUSCH; ANNAS, 2008, p.12).

atravessada pela questão do diretor em não querer mostrar aquelas imagens como folclore, mas como uma expressão cultural.

É perceptível, no filme, uma articulação estratégica entre essas duas ideias, o seu marxismo-leninismo e a expressão cultural, porque a sua base se move cada uma para um lado conforme as suas escolhas. Ao escolher quebrar com Djimeko a relação com os deuses, entregando para as pessoas o seu destino, o diretor está dialogando menos com essa outra versão que busca mostrar uma expressão cultural. Nesse sentido, para mostrar uma resistência que busque meios da expressão cultural, ela teria de partir de soluções mais próximas daquelas dos próprios Diolas, mesmo que estas não o agradem.

O conflito está presente no filme, pois essa questão tende a se resolver com cisão, porque uma coisa é a resistência dos homens e outra a das mulheres. O conflito com os deuses é individualizado pelo chefe, ele é quem decide desafiar as ordens e acaba derrotado, os jovens o seguem, alguns morrem e outros possivelmente escapam. Os anciões continuam na sua posição de não tomar nenhuma decisão, o que pode encontrar interpretação no próprio Sembène, quando ele diz que quer mostrar a “propensão dos homens em subordinar-se” (*Ibidem*, p. 20). As mulheres, por outro lado, mostram o “forte desejo da resistência humana” (*Ibidem*).

A história das mulheres no filme é um processo coletivo, pois elas são um exemplo da ação revolucionária realizada em conjunto e sem grandes dissidências, sofrendo e resistindo como um único corpo coletivo. Debaixo do sol e das armas dos soldados elas vão agindo em prol dos seus interesses, desafiando a violência colonial que, nesse processo, diretamente as atinge. A escolha de Sembène é, portanto, coletivizar em todas essas mulheres a memória de An Siteo, sem colocar a questão da religiosidade, mas sim a da política dentro do contexto de resistências ao exército colonial durante a Segunda Guerra Mundial. Podemos elencar, então, mais dois momentos do filme que apresentam essa resistência das mulheres.

O primeiro é quando estão presas, um momento de conflito direto. Na cena, dois meninos carregam uma cobertura de palha em forma de pirâmide, eles estão andando de maneira bastante calma, passando pelos soldados sem serem parados ou mesmo sem medo de alguma reação. Eles entregam a cobertura para duas mulheres sentadas à frente e outra coisa menor para outra ao lado, com isso eles saem. É possível ver que eles são os mesmos que acompanharam os homens na empreitada da batalha e agora estão no auxílio das mulheres, a

sua vestimenta os distingue, porque eles usam chapéus em suas cabeças que são a ponta de uma cabaça. Um deles com o galho até mais protuberante no chapéu.

As duas mulheres que eles entregam a cobertura protegem a si e aos seus filhos do sol. O sargento, então, caminha com pressa e violentamente arranca a proteção da cabeça delas. Até esse momento, existe um silêncio, ouvimos só o barulho do passos. A reação rompe com uma música e uma delas, na fileira logo atrás de roupas rosa, se levanta. Ela parte para o sargento o olha e tira de sua mão a cobertura, ele aponta a arma para ela. O comandante grita “Sargento!” e faz um movimento com a cabeça para o sargento se afaste dela. Ela devolve a cobertura para a mulher e se senta, enquanto o sargento coloca a arma no coldre e sai, ainda, a olhando, assim como ela olha para ele. A canção continua. Os meninos correm da vila. A canção continua, sendo ouvida na próxima cena, no velório de Djimeko.⁶⁸

A cena marca esse conflito, as mulheres cercadas estão presas, não estão armadas para lutarem contra os soldados, mas não estão dispostas a aceitar todos as violências. Existe um enfrentamento, por vezes simbólico, por vezes físico. Sembène mostra nesse momento quais os limites aquela população não vai ultrapassar, como vai enfrentar os acontecimentos. A canção ainda não é possível por essa pesquisa traduzir, mas é possível pensar que ela mostra o sentimento em relação ao sargento Badgi, possivelmente cantam a sua traição. Numa outra parte da sequência, o diretor resolve colocar uma menininha empurrando o soldado, a câmera posicionada mais baixa, a enquadra completamente, mostrando somente os joelhos e um parte do fuzil. Enquanto ela toca na arma e avança, ele vai recuando.

A construção dessa sequência tem um importância ao localizarmos novamente a intenção do diretor, como ele relaciona a história e a sua narrativa fílmica. As personagens femininas ao resistirem são uma síntese de como se articulam no contexto, nas vilas do sul do Senegal. Isso significa que, mesmo na derrota, elas não foram passivas, lutaram, assim como em outras regiões, uma questão que também estava no horizonte de intenções do diretor, como apontado anteriormente. O destaque nas mulheres marca uma posição do diretor em mostrar essas histórias de maneira a colocar toda a sociedade enquanto resistente, movendo-se durante os acontecimentos.

Uma posição que também aponta um outro significado para o feminino, com base africana, numa estrutura de sociedade Diola, onde as mulheres têm o seu papel no cultivo. Como ele coloca no filme, se elas cultivam, são elas que decidem o destino do que cultivam.

⁶⁸ A rápida sequência se passa entre 54:00 e 54:40.

Quando o marido de uma delas busca a sua parte e a entrega para os soldados, eles o levam para libertá-la, mas ela se recusa e se senta com as outras, o marido é perguntado onde está todo o resto, mas não diz. Isso mostra a questão que Sembène traz sobre a comunidade, afinal, apesar de o marido tentar se mover pela sua família, essa não é a ideia compartilhada por sua companheira, que não cede. Nesse sentido, as mulheres no filme agem de maneira conjunta, recusam a colonização coletivamente.

O enfrentamento da menina contra o fuzil, para nós, muito mais simbólico do que a cena descrita da mulher e do sargento, busca dialogar com uma questão proeminente no filme: a posição das novas gerações, marcado pela maneira como Sembène percebe a sua sociedade e que vai trazer em algumas cenas.

Em suas entrevistas, ele aponta que a transformação acontece nas ruas, na construção revolucionária popular (PEARY; MCGILLIAN *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 51). No filme, essa questão é trazida para as novas gerações, pois, quando a menina empurra o soldado com o fuzil, essa imagem está se comunicando diretamente com o espectador, com as novas gerações. O seu diálogo com os jovens é também uma questão da sua carreira, sendo que, em vários momentos, ele vai falar de seus filmes e livros diretamente nas escolas, ouvindo sobre as percepções que eles tinham, contando as suas histórias.⁶⁹

O caráter pedagógico é muito presente, algo que é também uma questão importante em *Emitai* e nas mulheres, essas personagens que, na narrativa fílmica, são incorruptíveis, agem coletivamente, enfrentam o poder colonial, não negociam, diferente dos homens. O que nos leva a supor que, em certo sentido, havia um posicionamento do cineasta sobre quem pode construir uma resistência ao colonialismo e não são os homens.

A categoria principal neste capítulo é a recusa, marcada ao longo de *Emitai*, sendo na característica das personagens, na estética e, também, como ele foi lido por artistas que interpretaram o filme para produzir os seus cartazes. O projeto emancipatório atravessa a questão da recusa, pois é a partir dela que se produz as fronteiras daquilo que é aceito pelas sociedades. As mulheres Diola se recusaram a entregar o arroz, o sustento da vila, o vínculo com os deuses, para elas aquilo era limite do que não seria aceitável, da mesma forma, os homens também partem para a sua luta, de maneira diferente. Nesse sentido, a recusa é um

⁶⁹ No filme *The Making of African Cinema* (1994), dirigido por Manthia Diawara e Ngugi Wa Thiong'o nós vemos uma pequena sequência (09:10 até 10:31) onde temos Sembène conversando com uma classe de jovens, um exemplo em vídeo dessas várias passagens em que ele está discutindo a sua obra com as pessoas, seja nas vilas ou nas escolas.

processo amplo de ações, assim como também é a emancipação. No terceiro capítulo, e último, capítulo desta dissertação nós vamos analisar o filme *Camp de Thiaroye* e como a recusa neste filme se articula com a ideia de memória.

5. A MEMÓRIA E OS SOLDADOS

Este último capítulo da dissertação tem como proposta analisar o filme *Camp de Thiaroye* (1987) e *Emitai* (ano) a partir das personagens que atravessam as duas narrativas e que ainda não entraram profundamente na nossa análise: os militares. A participação desse segmento de homens, europeus e africanos, símbolos e produtores das violências coloniais, é muito forte nas narrativas fílmicas mas em *Camp de Thiaroye* eles são as personagens principais. No filme, o diretor traz para a tela os problemas que essa parte da população sofre e seus desafios, e também a colonialidade.

Em *Emitai*, também, é importante elencar cenas que desnaturalizam as maneiras como se percebe esse segmento, tanto na sua prática de subjugo e ator no colonialismo, quanto no seu estranhamento a ordens hierárquicas e mesmo como foram colocados de lado quando buscaram os seus direitos. A diferença dos militares mostrados em um e em outro filme também faz parte dessa análise. Uma outra questão é como essas personagens vão se confundindo com a própria vida do diretor Sembène Ousmane, ele que também foi um soldado e lutou na Segunda Guerra Mundial.

A história de *Camp de Thiaroye* é baseada em acontecimentos reais e sobre esse processo discutiremos ao longo do capítulo, mas é importante pontuar o que Rosenstone (2015) nos lembra sobre a diferença entre as regras do fazer historiográfico e do cinematográfico. Questões estas que também estão incorporadas na discussão deste capítulo.

O filme, então, uma produção de 1987, depois de um hiato de dez anos do último filme do diretor, *Ceddo* (1977), foi realizado sobre o governo de Abdou Diouf, sucessor diretor do governo de Senghor, que havia saído em 1980. O mandato de Senghor na presidência durou vinte anos, sendo reeleito em quatro eleições consecutivas, sendo que o seu sucessor Diouf teve um mandato de 19 anos e três eleições consecutivas. Portanto, o governo do partido socialista do Senegal dura quarenta anos, com a oposição sempre presente do comunista Sembène Ousmane. O retorno deste ao cinema é marcado por sua denúncia do colonialismo, de forma mais contundente, contando a história do campo de desmobilização em Thiaroye, nos arredores de Dakar.

A história que vemos no filme é a de um batalhão de retornados da guerra na Europa, estacionados nesse campo, onde devem receber o seu soldo pela participação no conflito e, posteriormente, transportados para as suas casas. Todos são levados para esse quartel onde

ficam até serem liberados e ali os conflitos são muitos, sendo o primeiro a alimentação. Com a comida sendo estragada, conflitos se ampliam com os soldados estadunidenses e o racismo na sociedade, até o maior deles pelo dinheiro devido, com a contagem dos soldados diferindo da feita pelos oficiais franceses. O conflito termina da pior maneira possível, mas essa parte, assim como o final de *Emitai*, será desenvolvido mais à frente.

O filme não é uma produção somente com Sembène na direção, mas tem uma parceria, com o também diretor senegalês Thierno Faty Sow⁷⁰, o crédito do roteiro também é dos dois. Nas filmagens que a pesquisa teve acesso, do *making of*, a maioria das vezes a câmera se foca em Sembène. Existe uma questão de antiguidade na carreira de um diretor mais experiente e outro ainda iniciante, ainda que Sow tenha uma carreira com várias produções de 1970 até *Camp de Thiaroye* em 1987. Mas ele não é a única personagem que atravessa a história dessa produção, existe uma questão controversa sobre Sembène Ousmane e as novas gerações de cineastas.

A contenda se dá porque o escritor e roteirista Boubacar Boris Diop, ainda no início da sua carreira em 1987, escreveu o roteiro *Thiroye 44*, contudo, pouco depois de finalizado, descobriu que Sembène estava escrevendo o roteiro de *Camp de Thiaroye*. O documentário *Sembène!*, realizado por Samba Gadijgo, entra nessa questão muito rapidamente e deixa entendido que houve um acordo entre as duas partes, o filme seria feito pelas duas equipes. Contudo, Sembène mudou a rota, pegou o financiamento para si e fez o seu filme. O resultado disso foi um sentimento de traição, segundo um jovem Boris Diop, em entrevista gravada na época dos acontecimentos e trazida pelo documentário de Gadijgo, em que, sentado em um muro com uma roupa toda azul, diz que não tem mais o mínimo respeito por Sembène, sem falar muito mais sobre isso naquela entrevista. A continuação dessa discussão se dá no mesmo documentário com uma cena gravada na década de 2010, onde vemos uma figura mais velha de Boris Diop, que fala sobre o seu sentimento acerca de Sembène, de que este roubou a história das novas gerações.

Portanto, a abordagem sobre o ocorrido acaba partindo muito mais de Boris Diop do que de Sembène, e não foi possível encontrar evidências mais pontuais nas fontes pesquisadas de uma resposta mais direta a essa questão. Ou seja, ela fica no ar. O documentário biográfico

⁷⁰ Existem poucas informações sobre Thierno Faty Sow, de acordo com a curta biografia do IMDB, ele nasceu em Thiès em 1943, foi diretor e escritor conhecido por *Guereo, village de Djibril N'Diaye* (1970), *L'option* (1974) e o mais conhecido, feito em parceria com Sembène, o filme *Camp de Thiaroye* (1987). Ele morreu em Dakar em 2009.

tampouco resolve a controvérsia, colocando apenas uma cena de outro documentário feito por Manthia Diawara, em 1990, em que Sembène diz que as novas gerações devem ser melhores do que ele. Uma fala que, para nós, evidencia que assume a sua contradição na produção dos filmes e no que fez para conseguir recursos para as gravações. O diretor Sembène Ousmane nunca fugiu de uma contradição e de uma polêmica, o próprio filme discutido aqui tem outra, mais normalizada com relação à carreira do cineasta. Contudo, é difícil afirmar mais questões sobre a história de Boubacar Boris Diop e Sembène Ousmane, a não ser que é sim contraditório que Sembène, que tanto falou da participação das novas gerações nos processos de pensamento de uma sociedade senegalesa, tenha nesse momento resolvido que ele deveria fazer o filme sobre esse acontecimento, sem essa geração.

Uma outra questão de controvérsia que ronda o filme tem menos a ver com o diretor, propriamente, mas com a estrutura colonialista da sociedade francesa. *Camp de Thiaroye* quando foi lançado, participou do Festival de Veneza, ganhando prêmios; na França, porém, o filme não foi visto, sendo banido pelo governo (MOSHIRI, 2013).⁷¹ O mandato nesse período era do socialista François Mitterrand e o episódio revela, junto com tantos outros, a questão do não reconhecimento do colonialismo como uma prática violenta, a responsabilização fica como um terceiro plano, cuja atuação da França precisa ser escondida.

O fato de ser Mitterrand um governo que se diz socialista mostra também que não era uma questão sobre ideologia política, na esquerda ou na direita, mas como uma prática racista, base do colonialismo. O próprio acontecimento do massacre é ignorado por décadas, sendo que, somente em 2005, no governo do também socialista François Hollande, o País oficialmente reconhece o acontecido. Contudo, ele é declarado pelo presidente como uma sangrenta repressão, mas sem dizer por quem foi perpetrada e nem por quê. Foram entregues documentos e só (MOSHIRI, 2013). O colonialismo, portanto, não é reconhecido e mesmo o que é reconhecido não é reparador.

Antes de entrarmos na discussão dos filmes mais profundamente, uma questão de contextualização da história de *Camp de Thiaroye* é importante, inclusive, pela necessidade de evitar confusões. O filme se passa em 1944, seu início não é registrado, mas o seu fim, sim: acaba em 1º de dezembro de 1944, data do massacre no campo de Thiaroye. As personagens

⁷¹ Em artigo escrito na Aljazeera. Disponível em
<https://www.aljazeera.com/features/2013/11/22/a-little-known-massacre-in-senegal/>

principais são os soldados repatriados da infantaria colonial⁷², ou seja, soldados que lutaram em vários contextos na Europa, pela França, e que agora retornam para casa. A passagem no campo é temporária, serve para a desmobilização e pagamento de soldos. O campo é gerido por oficiais que estavam no continente durante a guerra, antes eram tropas da França de Vichy⁷³, carregam consigo esse recente passado de colaboração com os nazistas. Nesse sentido, essa informação é importante para contextualizar um dos primeiros graus de conflito, cujo escalonamento é crescente no filme.

As personagens com mais tempo de tela podem ser divididas entre o núcleo africano e o francês. A divisão nos serve nessa análise para melhor contextualizar, na escrita, as personagens, que estão sempre relacionando-se. Uma personagem que poderíamos dizer mais central, ou mais desenvolvido na trama, é o sargento-major Diatta, um homem nascido no Senegal que estudou na França e se alistou voluntariamente no exército. Seu cargo no campo lhe dá acesso a uma barraca privativa e ele é uma espécie de intermediário entre os oficiais e os soldados. Outra personagem é o cabo Diarra, um africano, o segundo na linha de hierarquia direta com os soldados; respeitado pelos outros, ele é sempre consultado sobre os acontecimentos no campo. É o cabo que, em determinado momento da história, vai ser o organizador do grupo para ir até a cidade e investigar a localização do sargento que havia desaparecido. As duas personagens não têm um cargo alto dentro das Forças Armadas, mas são respeitadas pelos soldados como os seus líderes, de maneira muito mais forte do que os seus superiores hierárquicos na estrutura oficial.⁷⁴

⁷² O continente africano cedeu um contingente bastante grande tanto na Primeira, quanto na Segunda Guerra Mundial, com soldados e carregadores. O alistamento nas colônias francesas tornou-se obrigatório em 1912 e foi utilizado da mesma forma no conflito dos anos 1940. Dessa forma “os recrutas forçados, e mais ainda os voluntários, esperavam que a sua participação na guerra lhes trouxesse uma promoção social, um reconhecimento da parte dos brancos, mais considerações ou até novos direitos, e pelo menos algumas honras e medalhas. [...] Mas o atrativo financeiro era um embuste, pois os soldos pagos aos soldados e aos carregadores eram geralmente muito baixos; a pilhagem do inimigo, “remuneração por benefício”, e as caixas pretas deixaram de ser permitidas. É certo que as famílias dos recrutas ficavam por vezes isentar de impostos ou recebiam ajuda financeira; mas, o mais das vezes, na ausência de homens e da sua força de trabalho, viam-se na maior das misérias. (M'BOKOLO, 2011, p. 432).

⁷³ A invasão da França produz dois territórios, um sob ocupação direta dos alemães, na parte norte, ocupando a capital Paris e outra que é um governo fantoche, em Vichy. Um governo que colaborou na perseguição contra os judeus na França, na prática de extradição para a Alemanha e, por isso, é uma questão muito forte de memória dentro daquele país. A memória que Vichy produz traz consigo bastante ressentimento e vergonha sobre esses acontecimentos. (FERREIRA, 2015)

⁷⁴ No filme a diferença entre africanos e europeus é marcada na hierarquia militar, Diatta é o africano com a posição mais alta, sendo sargento, os europeus estão na posição de oficiais, como capitão, major, coronel e general. Os pontos de comando são bem demarcados e aquele que está entre um lado e outro é o tenente que fica no campo, que não é um oficial, mas está armado. Esta que também demarca as posições dentro das forças armadas que são mostradas ali no filme, relacionada muito com a memória e a experiência do diretor na Segunda Guerra Mundial.

Uma marca do filme de Sembène, como escreve Njeri Ngugi (2003), é colocar a coletividade acima do indivíduo. Para afirmar isso, ela vai ao encontro de Harrow, um crítico que se debruçou no trabalho de Sembène que tem essa mesma percepção. Segundo Harrow, o espectador tem negado a sua vontade de colocar as esperanças em uma única personagem. Uma decisão que quebra as narrativas ocidentais e hollywoodianas (2003, p. 58).

O clímax do filme, no conflito do soldo, por exemplo, é vocalizado para os oficiais por um soldado que não havia aparecido anteriormente. Entretanto, um *tirailleur*⁷⁵ tem mais tempo de cena, o soldado Pays, ex-prisioneiro de guerra, sobrevivente do campo de Buchenwald⁷⁶, que retornou sem conseguir falar e bastante afetado pelos acontecimentos enquanto esteve em poder dos nazistas. Pays tinha consigo um capacete da SS que ele usa em vários momentos, junto com o seu grande casaco para o frio.

Os nomes dos outros soldados aparecem aos poucos, mas não todos. Ao longo do filme vamos conhecendo Congo que ensina a Costa do Marfim a andar de bicicleta, Nigéria ou Níger que é um costureiro e quer fazer a sua própria loja quando retornar, Gabão que é testemunha do sequestro do sargento e retorna correndo para o campo. Os outros nomes não são revelados, porque as personagens adentram a história de uma forma menos individual, que Ngugi (2010) aponta ser diferente do padrão de Hollywood, do mocinho único.

Partimos do pressuposto que mais do que desenvolver as personagens, a questão maior na história com os soldados é mostrar os conflitos e as alianças numa forma coletiva. A imagem desses soldados marca uma ideia de união, coletiva, pan-africana, sobre os acontecimentos, uma escolha que é do diretor. Ao longo deste capítulo, retornaremos a essas personagens a fim de apresentá-las e lançar algumas contextualizações. Os conflitos e histórias que esses *tirailleurs sénégalais* participam durante o filme tem cada um a sua complexidade, numa trama que tem muito mais histórias do que em outros filmes de Sembène.

O outro núcleo da narrativa é a dos oficiais. Em *Camp de Thiaroye*, a participação de tempo de tela de personagens brancas passa a impressão de ser muito maior do que em outros

⁷⁵ *Tirailleur Senegalaise* (Artilheiros Senegaleses) era o nome da tropa colonial francesa que lutou na Segunda Guerra Mundial, caracterizado pelo seu uniforme claro e chapéu cônico vermelho.

⁷⁶ Campo de concentração nazista na cidade de Weimar, na Alemanha.

filmes do diretor.⁷⁷ Especialmente em razão dos conflitos entre as personagens brancas e diálogos mais demorados em algumas de suas questões.

A escolha do diretor não é uma abordagem sobre o colonialismo do ponto de vista dos colonizadores, mas, sobre a branquitude e o racismo através dos oficiais. O diretor, então, traz à tona, para a sociedade senegalesa, os acontecimentos, buscando levantar questionamentos na sociedade. Mas, seu objetivo é também questionar, dentro da França, os crimes da França, sendo contudo impedido pela censura⁷⁸. Os oficiais franceses e brancos principais do filme são o major Auguste, o capitão Raymond, o capitão Labrousse e o tenente Pierre. Vemos também mais para o final do filme, o general, cujo nome não aparece.

O tenente Pierre é o único oficial branco no campo, sendo o responsável pelos soldados, reportando os conflitos a seu superior e fugindo de situações complicadas, pouco respeitado pelos soldados, e com muito medo de estar ali por ser o único branco. O capitão Labrousse é o oficial responsável pelo campo, mas não fica nele, visto mais vezes no bar dos oficiais na cidade. Ele é um oficial das colônias⁷⁹, servindo sempre ali e, em várias de suas falas, aponta o seu racismo, pois crê no fardo colonial e, nas suas palavras, de que os africanos são “crianças grandes”. Trata-se de uma personagem que acaba sendo uma síntese do discurso e da mentalidade colonial, sendo confrontada em vários momentos de maneira singela pelo capitão Raymond e pelo sargento Diatta. O último dessa tríade da branquitude⁸⁰ é o capitão Raymond, ele é um combatente, responsável pelo batalhão de repatriados, foi comandante desses homens na França. Existe uma lealdade dele com os soldados, porque eles lutaram ao seu lado, são guerreiros que merecem o respeito da França. A sua relação com o sargento Diatta é bastante próxima, sendo o único a chamá-lo pelo seu primeiro nome, com vários momentos de conversas fraternas entre um e outro.

⁷⁷ A contagem de minutos não foi feita para dar a certeza sobre essa impressão, mas é possível dizer que somente em *La Noire de...* vamos ter uma participação tão grande de personagens brancos.

⁷⁸ Conforme Nazanine Moshiri o filme foi proibido até 2005 na França, quando foi lançado em DVD. (MOSHIRE, 2013. Disponível em

<<https://www.aljazeera.com/features/2013/11/22/a-little-known-massacre-in-senegal/>>

⁷⁹ Este termo na análise do filme serve para contextualizar esses oficiais que sempre estiveram na colônia, diferenciando daqueles que foram para a guerra. Isso é importante no desenrolar do filme, porque é uma das bases de conflitos, porque os africanos que foram para a batalha entendem que a sua posição de heróis conta mais na sua trajetória do que cargos e, por isso, eles merecem respeito.

⁸⁰ “A branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades” (SCHUCMAN, 2012, p. 23).

Raymond é uma personagem da branquitude mais complexo que os outros franceses, porque ele é um aliado dos africanos e, em determinados momentos, os reconhece e os defende dos outros oficiais. Porém, quando confrontado pelo sargento sobre os crimes cometidos pelo exército, ele reforça a sua fé na França, dizendo que as atrocidades cometidas contra Effok, a vila de Diatta, foram feitos pelos vichystas.

No desenrolar do clímax do filme, quando é chamado às pressas para resolver o impasse entre os soldados africanos e os oficiais, ele pede ao sargento que seja razoável. Diatta pergunta, o provocando, se ele “havia se tornado o cachorrinho dos vichystas”. Esse diálogo questiona a posição do capitão Raymond, como uma pessoa que está ao lado dos africanos, afinal, no primeiro conflito ele pede a eles que seja razoáveis. No final do filme, quando o massacre acontece, o capitão não vai avisar aos seus subordinados sobre o ataque, por motivos que o filme não apresenta. Mas mostra a sua tristeza ao retornar à Europa com mais uma geração de soldados para a guerra que ainda não havia terminado. Ele poderia ter avisado, uma ação que o levaria a morte por traição, o que se torna um debate moral para a personagem. Talvez, sob o ponto de vista de uma metáfora, o papel do capitão Raymond seja mostrar que não importa quantos aliados brancos estejam ao redor da causa africana, o importante é a organização dos africanos pelos africanos. Uma questão que ecoa a ideia de emancipação.

Evidentemente, a discussão sobre esses oficiais brancos possibilita várias reflexões e interpretações mas, para nós, a trama que se desenrola nos interessa do ponto de vista de uma narrativa histórica construída a partir de um ponto de vista africano. O espectador vê essas personagens a partir de como Sembène as vê, assim, a sua visão sobre essa branquitude francesa e os tipos e formas como ela se articula no contexto do colonialismo. É possível que sejam arquétipos de pessoas que ele conviveu no exército, na França ou mesmo no Senegal, porém isso não é tratado nas entrevistas que essa pesquisa teve acesso, não foi uma questão para os entrevistadores, nem para Sembène, muito mais preocupados com o contexto de África e dos africanos e africanas.

Contudo, uma pesquisa possível é analisar como essas personagens brancas e a sua branquitude aparecem nas narrativas de *La Noire de...* (1966) e *Camp de Thiaroye* (1987), pois os dois filmes são os que mais têm essas personagens, com falas bem definidas e conflitos, diferentemente da maior parte de sua produção. Desse modo, com a sua diferença de tempo entre as duas narrativas – com 21 anos de diferença um do outro –, os dois filmes

podem ser bons exemplo de como o diretor percebe essa branquitude francesa, na sua relação com os africanos. A partir disso, como Sembène vai, de certa forma, construir um espelho para essa branquitude também se ver, uma discussão que seria uma outra dissertação, portanto, a escolha desta se fixa em analisar as personagens africanas. No caso deste capítulo, a análise é sobre os militares africanos e não os oficiais brancos, ainda que não se possa retirar um e outro da discussão, pois essas duas categorias são relacionais dentro da narrativa.

5.1. SARGENTOS E SOLDADOS: OS *ÉVOLUANTS*, A MEMÓRIA COLONIAL E A EMANCIPAÇÃO

A questão, então, neste capítulo, é pensar na memória colonial, cuja presença é ausente de diferentes formas nos dois territórios: Senegal e França. O filme relata um fato histórico e, com ele, abre a ferida que ainda não estava cicatrizada, assim, a memória desse processo é retomada sob a perspectiva de uma narrativa cinematográfica. A reação de negação da França, nesse sentido, antes ao abstrato do discurso do acontecimento, tem imagens para negar e estas cruzam as fronteiras do Senegal, ganhando o mundo. A proposta aqui é identificar quais memórias Sembène aciona para construir a sua narrativa fílmica sobre o processo histórico de colonização, descolonização e colonialidade. Objetiva-se construir uma interpretação possível acerca da proposta do diretor de emancipação a partir da crítica que faz a esses processos.

As personagens e as cenas buscadas são com os soldados, dividindo-os em grupo: retornaremos em *Emitai*, para repassar aqueles que participaram da força colonizadora, e em *Camp de Thiaroye*, a análise se dá nos que atuaram na guerra externamente e, ao retornarem, encontram-se em conflito com o racismo e o colonialismo dos oficiais franceses. Nesse sentido, buscar essas personagens nos serve, nesta pesquisa, para descortinar os conflitos de memória da sociedade senegalesa, tanto sobre aquelas que participaram da hierarquia colonial, como sobre as que, em seu retorno, sofrem a violência dessa mesma hierarquia. O fato colonial produziu uma série de hierarquias culturalmente exteriores aos processos históricos do continente africano, modificando as relações sociais, adicionando certas práticas e obliterando outras. Ao mesmo tempo, as hierarquias já existentes foram retrabalhadas para conseguir fazer prevalecer o poder cada vez mais imposto, tendo o eurocentrismo como sua base de conhecimento. Neste sentido, a linguagem é um ponto importante, como nos aponta Mudimbe, porque, ao colocar dentro do círculo social africano uma língua estrangeira como

marca de poder, produziu-se uma hierarquia entre pessoas que tinham acesso a esses signos e símbolos e outros que não o tinham. Mudimbe chama de “*évoluants*” os sujeitos que, sob os olhos dos colonizadores, tinham acesso ao “index da civilização” (MUDIMBE, 1994, p. 132), “unindo-os e erodindo as tradições em prol do crescimento de uma nova memória”.

Uma personagem que podemos trazer à tona para pensar sobre a questão dos “*évoluants*” é o sargento Ibadi, em *Emitai*. Este é convocado para ser uma espécie de oficial da ação, já que é quem conhece o terreno e fala a língua dos soldados comandados e do próprio povo. Entretanto, não é ele quem comanda as tropas, pois outros oficiais franceses são os seus superiores. O sargento é o pivô do conflito com as mulheres na praça, em cena discutida no capítulo anterior; ele é o sujeito que traduz o que os tambores estão dizendo para os oficiais franceses.

A personagem do sargento se coloca nesse intermediação entre o mundo francês e o africano, mas, no caso dele, esse entre-lugar marca a constituição de violências contra os africanos que não estão cumprindo as ordens, que recusam. A contingência que Bhabha (2012) aponta, a escolha que a pessoa tem sobre os seus lugares se dá no que Mudimbe aponta, na erosão da tradição que constrói uma nova memória. O sargento, dessa forma, nega a sua africanidade, para ser um cidadão francês, ao menos essa é a promessa que lhe foi dada. Esse entre-lugar pode ser entendido também a partir da perspectiva da própria administração colonial francesa e sua política do indigenato que acabava por fazer surgir os chamados cidadãos de segunda classe, no regime do indigenato.

O movimento do sargento, se constitui cheio de incoerências, porque ele não habita totalmente esse mundo da modernidade francesa, torna-se um estrangeiro. O tenente, quando recebe as suas ordens para tomar o arroz e pacificar as aldeias, também recebe ordens de que levasse o sargento Ibadi e lhe entregasse uma arma e é este quem comanda a tropa, invade a vila e reúne as pessoas, o seu papel é manter o controle daquele lugar.

Na briga, que ele tem com as mulheres, saca a arma para atirar contra uma delas, mas acaba impedido pelo oficial francês da região, pois a reação violenta do sargento levaria a uma revolta da população naquele momento, já com a situação tensa. Outra questão da personagem diz respeito ao modo como o espectador é informado do seu nome logo no início de *Emitai*, mas essa informação não é repetida. O contrário acontece, nós somos sempre lembrados do seu cargo, seu nome vai se tornando cada vez mais “o sargento”.

Na entrevista para Harold D. Weaver, em 1972, Sembène fala sobre essa personagem, como “um cão obediente. Ele nem tem um nome; seu nome é Sargento, como um cachorro” (SEMBENE; WEAVER, 2008, p. 28). É a partir dessa fala que a questão do nome é reafirmada, existe uma intencionalidade nessa escolha, na constituição dessa personagem como antítese dos Diola na vila, das mulheres, que resistem, e dos homens que resistem. O sargento, portanto, encarna esse africano que nega a sua cultura, usando, por exemplo, o termo “fetiche” para falar sobre a relação daquela população com os seus deuses. Uma noção que Sembène diz que é de fora, uma mentalidade imposta pelo ocidente (*Ibidem*).

A diferença do sargento para os outros soldados africanos é de que ele tem a habilidade de falar a língua dos colonizadores, uma ferramenta de poder e *status* em uma sociedade hierarquizada. O sargento garante uma vantagem, pois, assim, ele é importante de se manter próximo, já que, a partir dele, o controle consegue ser estabelecido, naquilo que Mudimbe aponta como o conhecimento do “índice da civilidade”. Um *status* que não significa menos desumanização.

A linguagem, no sentido filosófico, é a base do pensamento, das lógicas de relação sociais e de identidades. A forma como um ser humano se expressa é uma das suas principais formações, portanto, ao estabelecer uma hierarquia no caso do Senegal, entre o francês e as outras línguas como o Wolof e o Diola, marca-se uma diferença colonizadora nas existências. A língua está também ligada às formas de prestígio e poder de uma sociedade, dessa maneira, aqueles africanos e africanas com acesso à língua do colonizador são percebidos de maneira superior, os “evoluídos”.

Essas divergentes culturas e línguas em disputa por destaque, ocasionalmente competiam e desenvolviam-se em confrontações, [ou como foram chamadas] uma espécie de guerra étnica. Essa competição poderia ser usada como uma arma pela administração colonial; a perpetuação da tensão poderia ser manipulada politicamente. Mas essas políticas podem sair pela culatra [backfire]: Moise Tshombe, um produto da cultura *évolué*, friamente a usou durante o início do movimento de independência do Congo, em 1960. (MUDIMBE, 1994, p. 132-133)

Dessa forma, essas hierarquias montadas inventam conjuntamente uma nova memória, baseada na formulação social da colonização que introduziu relações sociais fundamentadas em fórmulas nunca vistas no continente. A manipulação dessas hierarquias e das novas necessidades de poder e prestígio, trazidas com a colonização, montou um cenário perfeito para a perpetuação das violências, das quais participavam tanto os europeus, quanto os

africanos. Da mesma forma, é importante retornar a categoria de *évolué* de Mudimbe, ao trazer o exemplo de Tshombe e o seu uso para o conhecimento eurocêntrico adquirido por ele. Em certos sentidos, ainda que essa categoria, trazida por Mudimbe, fale muito mais sobre uma elite africana colonizada, seguindo os passos de Fanon, ela contribui para o processo de luta por libertação, a exemplo dos movimentos pan-africanistas e da negritude.

“Pegos entre duas memórias, os *évoluants* do centro tentaram provar que em seus pensamentos, vida e trabalho haviam conseguido suprimir a memória tradicional africana e estavam abertos para a assimilação em uma nova memória” (*Ibidem*, p. 133). Nesse sentido, o sargento, em *Emitai*, é um exemplo desse sujeito africano, e o uso do termo é proposital e, no decorrer do texto, a partir de outro sargento, discutiremos um pouco mais a ideia de sujeito.

Do ponto de vista de *Emitai*, ou seja, de Sembène em 1971, as possibilidades de assimilação são promessas, mas não garantem um retorno para o sargento, por exemplo. Em determinado momento, quase na metade do filme⁸¹, os oficiais franceses discutem sobre o sargento e um deles pergunta se não seria melhor que se desse o controle da vila para ele, afinal, era fiel aos valores franceses. A resposta ajuda a refletir, pois o outro oficial responde que mesmo que se o colocasse no poder, com o passar do tempo, o próprio sargento cairia novamente nas ideias africanas, no sentido que ele seria facilmente manipulado.

Os filmes de Sembène sobre o colonialismo falam muito sobre essa mentalidade colonial francesa que coloca os africanos e africanas como manipuláveis, o que constitui uma ideologia racista na base dessa estrutura. Dessa forma, a fidelidade do sargento nunca será recompensada, afinal, para os oficiais ele não era confiável, pois ainda era um africano. Contudo, essa mentalidade sobrevive se pensarmos a partir da citação de Mudimbe das estruturas coloniais dos estados africanos e com a fala de Sembène, em 1972, quando afirma que queria “mostrar com os soldados que o passado e o presente são o mesmo” (SEMBENE; WEAVER, *in* BUSCH; ANNAS, 2008, p. 28).

No diálogo com a história do tempo presente, esse passado habita o presente, as suas marcas estão ainda interferindo nos acontecimentos, o passado está presente, o que significa dizer que esse projeto de assimilação, da reconstituição das memórias tradicionais de África ainda são presentes e se encontra na colonialidade que está na base das estruturas políticas e econômicas das sociedades africanas. Isso posto, é possível dizer que a sombra do sargento

⁸¹ Sequência de 44:25 até 44:45.

Ibadi ainda caminha em solo africano. A colonialidade é aqui entendida como uma sobrevivência das práticas políticas e culturais produzidas pelo colonialismo.

Mudimbe também aciona a questão de como a memória colonial é metamorfoseada com a “neutralização, recriação e rearranjo de um local, desde a sua geografia, até a os seus valores por onde a tradição se distingue” (1994, p. 134). O autor traz o exemplo de “*terra nullius*”, o princípio que deu o direito aos povos cristãos de possuir as terras de não europeus e transformar as suas histórias. Ao analisar o contexto do Congo, Mudimbe mostra a mudança de nomes dos locais, passando de nomes africanos para os do colonialismo belga⁸².

Da mesma forma, muitos dos nomes de locais no Senegal têm uma herança francesa, com nomes e comemorações que remetem ao processo colonial. Inclusive, a própria ideia de herança é um conceito trazido pela colonização, baseada nas relações sociais construídas na Europa, transportadas para a África e inventadas como africanas. É dessa invenção, como se o colonialismo fosse uma questão do continente africano, que se pode categorizar um conflito de memórias, o que é considerado “acreditável” e “memorável” agora nega aquilo que é chamado de antigo ou primitivo. A ideia de invenção apontada aqui, advém das reflexões de Mudimbe (1994) para quem a África do projeto colonial foi sendo pouco a pouco inventada, transformada em sua história para ser mais caracterizada com uma Europa, a despeito dos interesses dos africanos e africanas.

Em *Camp de Thiaroye*, o sargento é trazido de outra forma. Diferentemente de *Emitai* o sargento Diatta tem nome e é lembrado várias vezes, a sua educação o coloca em uma posição de *status*, que utiliza em seu proveito, mas não se coloca tão distante dos soldados. A sua relação com estes é de união, sempre se colocando ao lado dos repatriados nos conflitos que se desenrolam com os soldados do campo e com os oficiais. O sargento Diatta é também um *évoluant*, um homem africano que estudou, sabe falar o francês e também o inglês, é católico, casado com uma mulher francesa, com uma filha nesse casamento. A sua literatura é francesa, sua música é francesa.

Em vários momentos do filme, o Sembène resolve, inclusive, fazer cenas em que ele compara o conhecimento do sargento Diatta com os oficiais franceses, com a vitória dele sobre os estes. Dessa forma, o senegalês Aloyse Diatta pode ser visto como um

⁸² “Novos nomes transformaram locais africanos em signos da lealdade monarquista. Albertville substituiu Kalemie, Baudoinville substituiu Moba e Leopoldville substituiu Kinshasa.” (MUDIMBE, 1994, p. 134). E assim foram outros lugares como Mudimbe coloca: Baningvisse era Bandundu, Coquilatville era Mbandaka, Stanleyville era Kisangani. (*Ibidem*).

pan-africanista, com todo o conhecimento do mundo e com o respeito dos seus contemporâneos no campo, seus irmãos de luta que não o abandonam, sendo que, quando estes resolvem se rebelar, o sargento também não os abandona. Uma personagem que parece ser milimetricamente pensada para ser o porta-voz de Sembène e heroicizar os militares do campo de Thiaroye.

Diatta é um *évoluant* com seus valores todos voltados para o Ocidente, com a sua rede de relações com base nisso. Ele é um sargento, está nesse entre-lugar, ouve a música francesa, lê intelectuais de esquerda e tem conhecimento sobre a literatura francófona. Femi Okiremuete Shaka diz que o sargento lembra muito o jovem Sembène, que também lutou no Exército da França Livre e teve conhecimento dos autores da diáspora e da literatura, antes mesmo de escrever os seus livros (SHAKA, 1995, p. 76).

O sargento é uma personagem que aglutina e expressa muitas dessas lideranças e intelectuais que tomaram partido nos movimentos de contestação e de luta contra o colonialismo e para as independências, assim como Sembène. Como muitos da sua geração, que ele representa, Diatta é um homem que recusa permanecer ao lado dos colonialistas e executar as ordens dos oficiais franceses.

A maneira como Sembène constrói essa personagem mostra muito sobre como entende esse lugar do intelectual orgânico, papel do sargento Diatta. O seu conhecimento é enorme, uma erudição que é invejada pelo capitão Labrousse. Essas características poderiam, contudo, fazer do sargento uma pessoa muito arrogante, sempre colocando-se como líder, mas esse não é o caminho que o roteiro coloca. A liderança de Diatta é um tanto quanto sedimentada no seu respeito pelos soldados, com a sua posição construída de forma colaborativa e de parceria.

O sargento é um mediador de conflitos, especialmente, aqueles entre os soldados repatriados que ele fazia parte e os *tirailleurs* do campo, as tropas de auxílio e também com os oficiais. Os soldados, que são as personagens principais do filme, também, são as vítimas do massacre, e estão de passagem naquele campo. Eles não se entendiam como iguais diante daqueles que estavam estacionados lá, as tropas de logística. Afinal, eles foram para a guerra, lutaram, eram *tirailleurs* com uniformes de “americanos”. Eram heróis de guerra. Os outros *tirailleurs* não, eles ficaram, eram tropas de logística e do exército colonial.

Em determinado momento do filme o diretor decide embaralhar essas dinâmicas, estabelecendo que o oficialato resolve dar novos uniformes, mas não os que eles trajavam que

eram emprestados do exército estadunidense, mas sim os que eram usados pela tropa dos *tirailleurs sénégalais*. A sequência da troca⁸³ de uniformes marca um choque nas personagens que devem refletir sobre as suas posições e o sistema que faziam parte. Afinal, mesmo que uniformizados e colocando a si mesmos como heróis de guerra, para aquele regime, eles eram soldados da África francesa. Nesse sentido, a imagem de si, transformada em outra, tornou-os novamente um igual.

A dinâmica desse grupo segue a sua própria lógica, baseada na sua experiência na guerra. O sargento é uma liderança, no sentido hierárquico, mas também como articulador político, dentro daquela lógica. Uma figura importante entre os oficiais e os soldados africanos, inclusive, pelo ponto de vista da língua, porque ele fala francês e também as línguas locais. Nesse sentido, ele é um *évoluant*, carrega consigo o conhecimento dessas regras europeias da hierarquia militar, da intelectualidade positivista. Havia ali uma necessidade de que essas regras fossem seguidas, pela contexto colonial que se colocava para esses soldados.

A relação entre os sargentos e os soldados parecia levar a um desfecho em que ele se tornava a figura principal, a personagem que sozinha tenta resolver, um arquétipo bastante comum no cinema hollywoodiano. Reformulado, por muitas vezes, porque ainda que o herói não consiga resolver, ele tentou. O caráter individualista da ação permanece ativo, mesmo na derrota. Porém, a escolha do diretor é outra. No momento em que se vai enfrentar mais diretamente os oficiais sobre a questão do soldo, os soldados resolvem fazer diferente, escolher outros representantes da sua luta.

A cena é construída⁸⁴ com os vários soldados dentro das suas barracas discutindo sobre quem deveria ser o seu representante. Um deles diz que o melhor seria o sargento, porque ele falava francês e era entendido pelos oficiais. Contudo, um soldado nega, segundo ele, o sargento foi escolhido pelos franceses, diz que “nós somos africanos”, propondo que cada barraca escolha o seu representante. O outro retruca, falando sobre o uso da língua francesa, voltando a apontar que, afinal, o sargento sabia falar bem, era educado. Novamente, é interpelado pelo primeiro soldado que diz não importar se eles falam um bom ou mal francês, mas o importante é que se fale, segundo ele “O francês é o que, senão uma língua”. No fim dessa cena, o cabo Diarra chega e diz que todas as barracas vão escolher um representante e ele vota no *tiralleur* Marabuto, todos concordam. A cena mostra a organização

⁸³ Sequência de 01:11:05 até 01:16:53.

⁸⁴ Sequência de 01:34:43 até 01:37:11.

dos soldados a partir da coletividade ante uma individualidade. O sargento é negado porque o grupo deveria escolher alguém que representasse a sua totalidade, com os seus parâmetros e quem fosse ser mais bem aceito pelos franceses. A questão era como os africanos iriam resolver seus problemas, sob bases africanas, por meio das ideias que partem deles. O diretor coloca nessa cena uma dissidência, pois dois *tiralleurs* dizem que se devia aceitar o que era oferecido pelos franceses, porque eles eram “os donos da terra”, contudo, a decisão da maioria é questionar e assim o fazem. Uma dissidência que desmonta uma noção de pensamento único, gera dentro da cena a construção de um contexto em que o espectador entende que existem várias ideias. Ainda que a decisão de todos e até do próprio seja pelo caminho da contestação.

As personagens dos soldados se tornam um caso muito importante para se compreender a articulação com a categoria da emancipação, sendo eles os principais responsáveis pela recusa. O seu retorno é cheio de conflitos e o campo de desmobilização se torna um campo de prisioneiros, tendo ali várias camadas de historicidade (KOSELLECK, 2014). O principal paralelo traçado é com o Holocausto, apresentado ali na cerca de arame farpado, nas guaritas e sempre presente no capacete do *tiralleur* Pays.

Em um *flashback*, logo no início do filme⁸⁵, vemos imagens de arquivos dos campos de concentração, com pessoas mortas em tentativas de fugas e o som de uma metralhadora. Uma relação construída na montagem que articula a memória do próprio Pays, um prisioneiro de guerra como apontado anteriormente. A própria história contada no filme traz a memória do colonialismo à tona, pois os acontecimentos mostrados são baseados em fatos reais, cuja memória o diretor busca colar com os acontecimentos praticados pelos nazistas.

Figura 10 – Fotograma do Filme *Camp de Thiaroye* (1987)

⁸⁵ Sequência de 14:57 até 15:23.



Fonte: Filme *Camp de Thiaroye* (1987), dirigido por Sembène Ousmane. Minutagem: 15:11.

O massacre de Thiaroye se deu em 1º de dezembro de 1944, quando o exército colonial francês atacou os soldados rebelados pela manhã, matando, pelos números oficiais, 35 pessoas. O número pode ser maior, porque outras fontes colocam em 300 o número de mortos, mas o massacre foi encoberto pelo exército francês como uma insurgência alimentada pelos alemães e que os soldados/prisioneiros haviam atirado primeiro.⁸⁶

O texto de Abdoulaye Imorou (2015) traz uma leitura cruzada entre dois filmes, o de Sembène, *Camp de Thiaroye*, com o de Robert Enrico, *Vieux Fusil* (O Velho Fusil). O filme de Enrico apresenta o massacre acontecido na cidade francesa de *Oradour-sur-Glane*, praticado pelos soldados da SS em 10 de junho de 1944. O acontecimento é citado em diálogo entre Dyatta e Raymond, onde o sargento aponta a ligação entre esse acontecimento e um outro massacre, na cidade de Effok, que é uma inspiração para os acontecimentos trazido em *Emitai*. Portanto, um paralelo que também é assumido por Sembène no seu filme.

Os dois massacres têm características distintas, já que, em *Oradour-sur-Glane*, o perpetrador eram os inimigos, os invasores. No caso do campo de Thiaroye, a violência é praticada por aliados, sob o ponto de vista militar. Entretanto, a construção das memórias oficiais sobre esses dois acontecimentos foi bastante distinta uma da outra, com a vila

⁸⁶ As informações registradas sobre o massacre de Thiaroye estão disponíveis em: <https://pt.globalvoices.org/2017/07/03/o-massacre-de-thiaroye-um-episodio-vergonhoso-do-periodo-colonial-frances-na-africa/> Acessado em: 1 dez. 2019.

francesa se tornando um símbolo da resistência nazista e uma das narrativas da nação francesa (IMOROU, 2015).

No caso de Thiaroye, a questão de trazer à tona os acontecimentos serve, no tempo presente, para discutir uma visão da própria França sobre os acontecimentos em 1944. Articulando com uma nova geração de pessoas que tomaram conhecimento da história e da participação dos soldados não europeus na guerra. Mas, cuja negação dessa participação permanecia bastante ativa no ano de 1987, quando o filme de Sembène foi lançado.

A história das vítimas, conforme Imorou, traz uma forte carga emocional, pois, em ambos, se traz a narrativa das vítimas, cujo objetivo é construir uma vitimização. Os filmes, na análise de Imourou, trazem a construção de heróis e vilões, sem que se adicione nuances a essas personagens.

A narrativa de Sembène, em *Camp de Thiaroye*, não foge completamente das ambiguidades, como seu colega francês, já que existe uma série de conflitos entre os soldados repatriados e aqueles que ficaram, sendo que, os que estão estacionados em Dakar, soldados africanos também, são mostrados em serviços de auxílio, como cozinheiros, transportando alimentos, varrendo o pátio do comando e em serviços de garçom. Existe um conflito entre os que foram para o conflito e aqueles que não foram, os “guerreiros da França Livre” e os “Vichystas”. A diferença se dá desde o início, com os repatriados usando uniformes emprestados pelos estadunidenses e ficando profundamente melancólicos quando tiveram de trocar para as roupas de *tiralleur*.

A resolução do clímax, porém, é feita com o ataque ao campo por tanques de guerra,⁸⁷ sem que o espectador saiba quem estava pilotando os equipamentos militares. A máquina militar francesa é colocada nesse ataque, completamente desumanizada, de modo mecânico dentro de uma caixa de metal. Ali não há soldados, somente os que estão sendo violentados, em uma cena de muitas explosões e correrias.

A questão aqui, para nós, é pensar como a escolha por máquinas de guerra é uma forma de responsabilizar muito mais o colonialismo francês, já que, quem atirou, não aparece. Além disso, a própria questão de serem utilizados equipamentos blindados contra pessoas desarmadas, causando, no público, um reforço nessa questão de quem são as vítimas, o que também é uma denúncia desse exagero da reação, do crime de guerra, chocando a pessoa que está vendo a cena.

⁸⁷ Sequência de 02:12:24 até 02:21:03.

A questão poderia cair em uma discussão sobre a ideia de vitimização, mas não é o nosso objetivo, porque existe uma proeminência da responsabilização dos atos praticados pelo colonialismo. Para Sembène o objetivo é provocar essa discussão sobre os acontecimentos dos fatos ocorridos no campo de Thiaroye, colocar esse acontecimento dentro da história de toda a humanidade, muito mais do que transformar os franceses em vilões. . Em texto escrito por ele, depois de mostrar o filme, está colocada no final a expressão “memória da história” (SEMBÈNE, 2008), que pode parecer um pouco ambígua sob o ponto de vista historiográfico, mas que podemos entender nessa escritura do acontecimento dentro de uma memória das sociedades, daquilo que pode ser escrito como história.

Os soldados e sargentos são, nesse filme, personagens que têm como objetivo fazer os acontecimentos serem lembrados, retornar ao mundo político aquilo que foi obliterado, servindo de denúncia contra o colonialismo. Retornando a ideia de Mbembe discutida anteriormente, a emancipação na sua plenitude precisa que a humanidade recorde dos seus acontecimentos. Dessa forma, não é possível para essa prática que se faça o movimento de perdoar e esquecer, onde a sociedade não digere os acontecimentos.

A “memória da história” serve para que uma nova sociedade emancipada possa existir com a consciência e responsabilidade com o seu passado, em uma história pensada de maneira global, colocando essas histórias globais como seu constituinte. A questão é lembrar dos sargentos Dyatta, dos cabos Diarra, dos soldados Pays, de Gabão, de Níger, de Costa do Marfim, todos esses que lutaram na Segunda Guerra Mundial e foram transformados por ela. Viram que os europeus eram tão corajosos ou covardes quanto qualquer outros, quando retornaram, fizeram outros planos para os países e o continente.

5.2. AS MEMÓRIAS EMANCIPATÓRIAS: A TRANSFORMAÇÃO EM INDEPENDÊNCIAS

O campo de Thiaroye é um espaço de disputas de narrativas da memória, conforme discutimos anteriormente, o massacre foi negado por quem o efetuou durante boa parte do século XX. As suas vítimas lutaram para não cair no esquecimento, mas a questão ainda permaneceu em aberto, a narrativa sobre a participação de africanos na guerra foi invisibilizada e silenciada para enaltecer a vitória dos brancos, contra outros brancos (IMOROU, 2015).

O historiador Elikia M'Bokolo escreve que o conflito transformou a geração de africanos que lutou na Europa, que passou a questionar uma série de crenças sobre o homem branco europeu pois viram que estes também sangravam e morriam, eram corajosos ou covardes. Portanto, homens tão homens quanto outros que eles já haviam visto (M'BOKOLO, 2011).

O conflito no campo de batalha transformou mentalidades, tanto quanto efetuou mudanças no cotidiano seja na Europa ou em África, pois, a partir desse conflito, o colonialismo enfrentou as suas maiores resistências. A partir de 1945, como apontamos no terceiro capítulo, os movimentos de descolonização e das independências dentro do continente africano foram ganhando corpo e sendo organizadas. Aliás, lutas que sempre aconteceram, contrárias à presença dos europeus, indo e vindo nas suas contestações e conflitos. O enfraquecimento da Europa no contexto geopolítico e a subida de novas potências mundiais, como os EUA e a URSS, contribuíram para a mudança do jogo político global. Aliados à isso, é preciso apontar o papel dos diferentes agentes sociais nas mobilizações por independências africanas: as elites políticas, os estudantes, os trabalhadores, os jornais, etc. (M'BOKOLO, 2011). Os processos de independência não foram iguais para os diferentes contextos africanos e, duraram muitos anos para alguns povos, como os que habitam Angola e Moçambique, por exemplo. Nesses dois países, a independência foi acontecer plenamente em meados dos anos de 1970. O filme *Camp de Thiaroye* é posterior a isso, lançado em 1987, contexto marcado por vários processos de formação de uma nacionalidade sendo consolidados e o fim de governos dos líderes libertadores de seus países, como o próprio Leopold Senghor.

O filme revisita esse processo inicial, caracterizado pela efervescência dos movimentos pan-africanistas e traz novamente à tona os conflitos da sociedade colonial, sendo vistos por um outro contexto e mostrados para uma nova geração. A data da

independência do Senegal é 1960 e na data do lançamento do filme, 1987, quem havia nascido no ano da emancipação política do País tinha 27 anos.

A partir desse marco temporal, é possível dizer que existia uma boa parcela dos jovens e pessoas entrando já na fase adulta sem ter vivido no período do colonialismo. Nesse sentido, o mesmo pode ser dito sobre os franceses, habitando um país que havia perdido o seu império ultramarino e se via em um novo mundo. De qualquer forma, o retorno dessa memória tem um sentido ativador, ao menos esse parece ser o objetivo de Sembène quando fala, como apontado anteriormente, no seu sentido de “memória da história”.

O texto que Sembène escreve sobre a exibição do filme marca muito essa sua vontade de incluir o debate sobre a história, sobre contar essa história. Mbye Cham (2012) aponta como essa relação entre a história oficial e a memória popular se dá nessa reconfiguração do passado na produção de Sembène. Segundo ele, “as histórias das ex-colônias africanas foram caracterizadas por ficções arbitrárias”, citando os projetos de “destino manifesto” e do “fardo do homem branco”, já apontadas no primeiro capítulo. O mesmo autor cita Teshome Gabriel para quem o cinema de Sembène está em “uma missão de resgate”. O termo resgate é um pouco arisco na discussão historiográfica, mas o sentido de Gabriel pode nos trazer bons questionamentos. Segundo ele sobre essa missão “[...] na medida em que sua recorrência à memória popular busca recuperar o sentido histórico, articulando-o com o presente e o futuro, ressaltando aspectos que as histórias oficiais insistem em apagar” (GABRIEL *apud* CHAM, 2012, 299).

Essa ideia de reconfiguração vai ao encontro da categoria formulada por Mortari na sua pesquisa sobre o escritor nigeriano Chinua Achebe. A partir dele e de seus escritos, a autora aponta a ideia de “equilíbrio das histórias”, ou seja, a ideia de que se uma história não contempla, esconde ou produz uma ficção sobre uma cultura, é preciso que haja outra para balancear essas narrativas. A reconfiguração do passado (CHAM, 2012) que Sembène faz não busca uma vingança, como ele mesmo diz, porque ela não está pautada sob perspectivas europeias. Segundo Sembène, o seu objetivo é mostrar o filme para todo o mundo, para que todos possam saber que “os negros participaram da guerra e que nós não estamos satisfeitos com a nossa história” (SEMBÈNE, 2008, p. 74). Uma possibilidade de interpretação do filme de Sembène é a de que busca equilibrar essas histórias, utilizando para isso o cinema, como um meio de projeção dessa memória popular.

Segundo Teshome Gabriel:

[...] a memória popular considera o passado enquanto uma questão polêmica. Nesta condição, o passado não é só visto como um ponto de referência, mas também enquanto um campo de disputa. Para a memória popular, não há mais “centros” ou “margens”, já que muitas designações indicam que algo foi convenientemente posto de lado. (GABRIEL *apud* CHAM, 2012, p. 299)

Que memórias estão sendo trazidas à tona? Uma das primeiras que são ativadas pelo diretor é sobre os soldados africanos, especialmente, disputar uma noção ocidental sobre quem lutou na Segunda Guerra Mundial. Ali estão os soldados repatriados, veteranos de várias batalhas. O soldado Pays é um sobrevivente em um campo de prisioneiros, em Buchenwald, para onde muitos foram levados e morreram, mesmo não sendo esse um campo de extermínio. Logo, no início do filme⁸⁸, vemos a partir dele várias cenas de prisioneiros que não conseguiram escapar, imagens reais, de arquivo, que o diretor traz para a narrativa ficcional.

Essas memórias de Pays são ativadas quando ele toca a cerca de arame farpado que circula o campo e vê as torres de guarita. O soldado lembra dos seus sofrimentos e, por meio dele, o filme lança o questionamento sobre a narrativa para os espectadores, ali seria um campo para os heróis retornados ou dos prisioneiros. O cabo Diarra, ao ver a cena, vai ao encontro de Pays, pega um pouco de terra no chão e joga-a na mão do soldado, afirmando que logo eles iriam sair de lá e ir para casa. Um movimento que faz Pays retornar ao presente, ainda que desconfiado.

Figura 11 – Fotograma do Filme *Camp de Thiaroye* (1987)

⁸⁸ Sequência de 14:57 até 15:23.



Fonte: Fotograma do Filme *Camp de Thiaroye* (1987), dirigido por Sembène Ousmane. Minutagem: 12:45.

M'Bokolo aponta que a entrada de soldados africanos nos exércitos coloniais foi um ponto de inversão, com o poder dos brancos posto em causa. A guerra modificou a “imagem do branco e deitou-a abaixo do pedestal, a ele precisamente, que, combinando habilmente a utilização de força armada e manipulação ideológica, se tinha imposto como ser superior, intocável, quase divino” (M'BOKOLO, 2011, p. 443).

A partir dessas novas informações, no conflito estético entre “maus brancos” e “bons brancos”, segundo o mesmo M'Bokolo, a mentalidade colonial sobre a superioridade foi desarticulada. O princípio de que era completamente impedido a um africano matar um branco foi contradito, ou seja, “descobriram que eram homens como os outros e ao regressarem às suas terras traziam essa descoberta como trunfo” (*Ibidem*, p. 445). O diretor rearticula essa questão para o seu filme, com os soldados apresentando esse trunfo, colocando-se como soldados que merecem o tratamento e o soldo como os outros franceses.

O sofrimento de Pays, em Buchenwald, é um processo compartilhado com vários outros brancos, com tantos europeus que viveram no contexto do conflito. É um ativador de uma memória que pretende marcar uma igualdade e uma humanidade (FANON, 2008). O próprio Diarra em discussão com o cozinheiro sobre o tamanho dos pedaços de carnes que diminuíam conforme a origem de cada um: os brancos recebem mais que os *tiralleur*. Ele diz

⁸⁹ que as balas que os nazistas atiraram contra eles eram todos do mesmo tamanho. O cabo tem noção do contexto que ele habita, mas a sua presença nele, assim como a dos outros repatriados, é modificada pela guerra.

Nessas cenas, existe um questionamento direto sobre as noções de igualdade, sobre a mentalidade colonial e a recusa em ser considerado inferior. Para aqueles soldados, eles são guerreiros que lutaram na guerra na Europa, merecem o que é justo, o que foi prometido quando embarcaram de volta para casa, para a África. Sembène, inclusive, vai além, cutucando os franceses, porque chama as tropas e oficiais do campo de vichystas. Portanto, Sembène denuncia e recusa a desumanização (FANON, 2008) do racismo colonial.

A memória de Vichy é bastante presente na França, a ideia de colaboracionista que esse contexto histórico traz foi bastante discutido no pós-guerra. Fazia-se presente uma série de problemas para a produção de uma memória da nação francesa que não atravessasse a responsabilidade de cidadão da França com o regime nazista, uma questão que perpassou tanto comunistas, quanto gaullistas, buscando construir uma memória de uma França que lutou contra a invasão, sendo eles os representantes desses franceses (IMOROU, 2015; ROUSSO, 2012).

A República de Vichy e o colaboracionismo carrega consigo a mesma noção do acontecimento, como aponta Rouso. “Deixa de ser o lugar de uma singularidade radical”, para “tornar-se uma perspectiva dinâmica do tempo da História, muito mais perto da vivência dos atores” (2012, p. 3). Podemos ver essa categorização tanto nesse processo como no próprio acontecimento do campo de Thiaroye.

Os dois acontecimentos se encontram na narrativa do filme, trazido por Diatta no clímax do filme. O desacordo do câmbio é o ponto final na relação conflituosa entre os soldados e os oficiais, pois a questão se dava na conversão entre o franco e o franco-africano. Os franceses, acusando o governo central, dizem que não tinham dinheiro para a conversão prometida para os soldados quando estes estavam na Europa e os africanos discutindo coletivamente e não cedendo. Na primeira cena com essa discussão, o sargento Diatta faz um discurso para os oficiais. A sua pergunta é simples: “onde os oficiais estavam quando eles [os soldados] lutavam pela França Livre⁹⁰”?

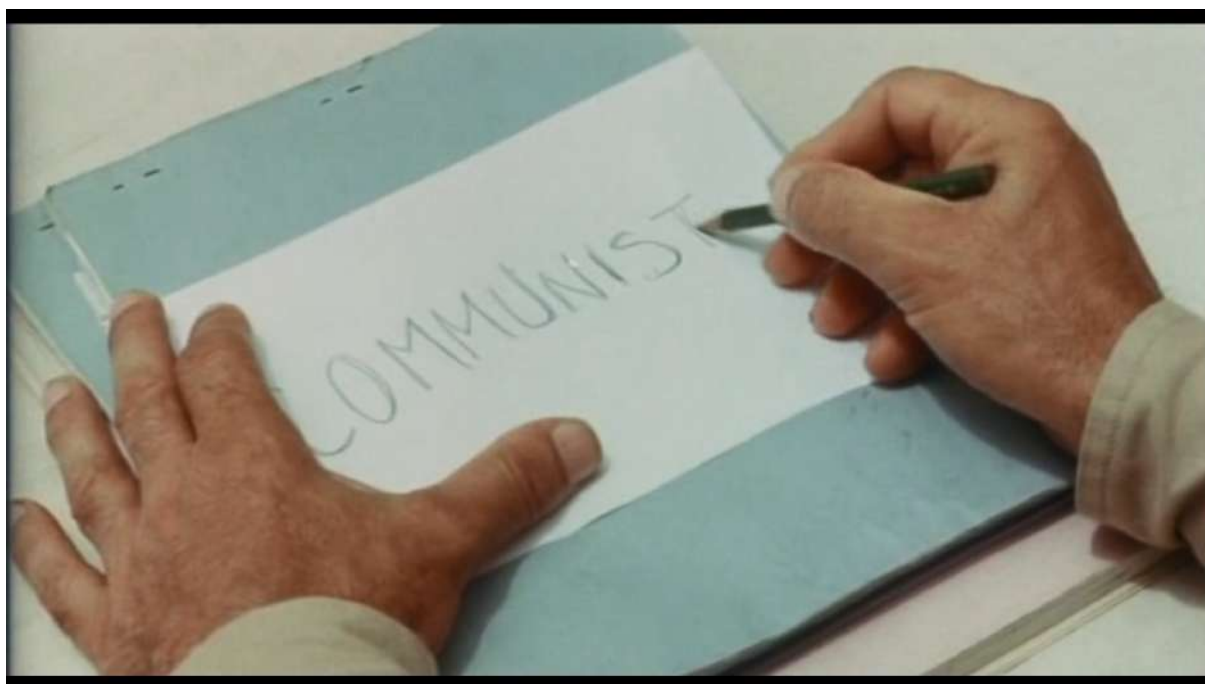
⁸⁹ Sequência de 21:22 até 22:11.

⁹⁰ Sequência de 01:29:29 até 01:34:10.

O sargento Diatta vai colocando, em seu discurso, vários momentos em que aqueles soldados africanos lutaram: na perseguição aos soldados de Mussolini no sul da Líbia, os primeiros a entrar em Trípoli, os primeiros a entrar em Paris. Diz que os franceses, ingleses, holandeses e belgas conheceram a coragem dos *tiralleur* e que alguns que estavam ali enfrentaram os alemães em Dunkirk, como parte dos aliados, mas não puderam ir embora para a Inglaterra.

O discurso acompanhado em silêncio pelos oficiais tem um corte para o capitão Labrousse sentado na mesa e ouvindo com desdém. Em um papel ele escreve a palavra “Comunista”, identificando o sargento como um inimigo ideológico e, posteriormente, fazendo acusações de que aqueles soldados somente sobreviveram aos campos nazistas para serem usados contra as forças francesas. Ou foram convencidos pelos bolcheviques (SHAKA, 1995, p. 75).

Figura 12 – Fotograma do Filme *Camp de Thiaroye* (1987).



Fonte: Fotograma do filme *Camp de Thiaroye* (1987), dirigido por Sembène Ousmane. Minutagem: 01:33:01.

Todo o discurso de Diatta ativa o clímax do conflito entre oficiais e *tiralleur*, com toda a intransigência dos franceses com relação a demanda dos africanos. A pergunta de Diatta sobre “onde vocês estavam?” é a que traz essas memórias de Vichy, pois, segundo Shaka, as tropas que ficaram em Dakar foram as que participaram do armistício com o governo nazista.

Portanto, os oficiais que lá estavam estacionados não eram as tropas da França Livre, mas que compunham a força de Vichy, hostis aos aliados (*Ibidem*, p. 67).

A narrativa de *Camp de Thiaroye* vai encontrar essa memória, dialogando com o presente da obra, nessa busca que o diretor faz em trazer à tona esses passados incômodos. A memória que Sembène ativa e incomoda os franceses, tanto que o seu filme é proibido, porque descortina o colonialismo, mas também, possivelmente, por fazer lembrar esse processo do conflito na Segunda Guerra Mundial. Uma questão que a própria França tenta trabalhar, mas sob o contexto exclusivamente francês. Uma prova disso é a própria obra de Pierre Nora, *Lugares de Memória* (1984, 1986, 1997).

Os três tomos da enorme obra do historiador francês atravessam vários momentos da história da república francesa e da nação. Um texto que trabalha bastante com a memória da França e que teve presente dentro da historiografia a partir dessa categoria de “locais de memória”. Textos que passam pelo hino, pelas comemorações da revolução e por momentos menos edificantes, como a lembrança das vítimas da repressão a comuna de Paris e Vichy.

Contudo, a história do colonialismo tem somente um texto dentro dos três volumes, nos três tomos. O tema do texto é a exposição colonial de 1931. Outro momento da França que também recebe um texto é a famosa corrida de bicicletas conhecida como “*Tour de France*”. A menção a esse fato não é uma prova dessa falta de resolução para o conflito interno na memória do colonialismo, mas coloca uma questão, afinal, é um texto que tem como princípio levantar a memória do País.

Michel Pollak, ao discutir sobre a memória coletiva, pensando principalmente o Holocausto e as questões de memória da Europa, aponta como um filme se apresenta como um ótimo suporte para o que ele chama de “enquadramento de memória”. “Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções” (POLLAK, 1989 p. 8). O filme é um instrumento para o “rearranjo sucessivo da memória coletiva”, agindo dentro do “tecido social”, um aglutinador das questões sociais. Um “denominador comum de todas essas memórias, mas também as tensões entre elas, intervêm na definição do consenso social e dos conflitos num determinado momento conjuntural” (*Ibidem*).

Pensamos que o filme *Camp de Thiaroye* age nessas tensões, nas dobras da história, onde se encontram os conflitos do colonialismo que fazem parte da memória do Senegal, mas também da França. A intervenção de Sembène nesse filme-testemunho, utilizando o conceito de Pollak, age nessas emoções que ativam as memórias desses conflitos, o massacre

ultrapassa o seu momento também por carregar consigo uma série de “ressentimentos acumulados” (*Ibidem*).

A análise de testemunhos e memória que a geração de Pollak faz do contexto da Segunda Guerra Mundial é bastante centrada na Europa, o seu uso em contextos diferentes precisa ser levado com certo cuidado. Ela não é uma tradução perfeita, porque as culturas são diversas, como nos lembra Houtondji (2010), Mbembe (2014), Oyerúmi (2019) e tantos pesquisadores e pesquisadoras de África. Porém, podemos pensar essa discussão se percebermos como a violência do nazismo se assemelha em muito a do colonialismo. Para Aime Cesáire (2010), o choque do reconhecimento dos campos de concentração se dá porque anteriormente esse tratamento era destinado aos africanos, antes de ser utilizado na Europa.

Nesse sentido, existe uma “memória clandestina” que habita o continente africano e que não foi reconhecida quando se pensa no colonialismo, uma que está em disputa, combate, com uma “memória oficial”. Um silêncio que se mostra presente na obra de Pierre Nora sobre os locais de memória da França, cuja narrativa está sendo disputada pelos países africanos, em uma luta contra a face do colonialismo que circula no tempo presente, a colonialidade.

Anteriormente, a ideia era a “memória popular”, que não aceita as margens e os centros; agora a ideia de “memória clandestina”, que disputa a partir das margens. Os lugares desses dois pensamentos são bastante marcados, para Mbya Cham (2010), pelo passado que precisa ser disputado, e essa memória dos povos não-europeus não pode ser “o outro”, não se pode pacificar a ideia de margem.

Essa memória traz consigo um papel político para dentro do debate sobre a história, um reposicionamento do discurso histórico que pretende trazer para si o passado que se está narrando. Pollak aponta isso ao dizer que “uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória [...]” (POLLAK, 1989, p. 2).

A memória popular que Mbya Cham (2010) aponta nos filmes de Sembène é exatamente essa que rompe com o discurso oficial, rearranjando e construindo narrativas plurais. Retornamos aqui a ideia de recusa, apontada pelo diretor ao falar sobre os seus filmes, trazida para discutir a narrativa de *Emitai*. O filme de 1987, *Camp de Thiaroye*, também traz essa recusa, inclusive, de uma maneira mais direta. No clímax do filme, no conflito entre africanos e franceses, com as tropas já revoltadas e já efetivado o sequestro do general, o capitão Labrousse ordena que o sargento Diatta retome o controle das tropas e este

diz calmamente: eu me recuso⁹¹. Ele fica ao lado dos seus compatriotas, daqueles que ele tem a sua última fidelidade, não com que lhe deu o título de sargento.

O uso dessa cena, nesse momento, serve também para completar a metáfora, porque o diretor constrói uma narrativa que recusa a oficial, que contextualiza as lutas de africanos na Segunda Guerra Mundial e seus sacrifícios, além de denunciar os acontecimentos que marcam o Senegal, mas que são tornados clandestinos pela França.

Ainda nesse clímax, o desenvolvimento da cena traz novamente o capitão Raymond, o aliado. Ele que se mostra apressado, chamado às pressas para tentar resolver a situação se choca primeiramente com Labrousse e pergunta: “O que você fez”? A sua próxima impulsão é ir para Diatta e pedir para que ele pare com aquilo, que acalme as tropas. A resposta do sargento traz o retorno da disputa de memória novamente, porque ele olha para Raymond, faz seu discurso do porquê não vai interromper a revolta e pergunta: “Você vai ser o cachorrinho desses vichystas”?

A frase no clímax, ou seja, a fala e o contexto dela, marca uma síntese desse encontro de conflitos que o filme promove. Vemos ali a discussão em si do pagamento que é topo de uma série de desmandos contra os soldados, em maus-tratos seguidos de mais maus-tratos. Uma questão que atravessa a própria tomada de consciência deles com relação a sua constituição como africanos, como iguais perante os franceses, como soldados que merecem o mesmo respeito.

Uma tomada de consciência que produz a recusa, cujos *tiralleur* emancipados não aceitam a diferença cambial, o golpe que os oficiais franceses montaram para os soldados. A recusa de Diatta em acalmar os seus comandados e colocar panos quentes, o que o tornaria um *évoluant* como o sargento em *Emitai*, uma arma do colonialismo. A sua ideia é diferente, ele não quer também ser francês, a sua escolha é pela África, pelo seu povo e país, o que, novamente, faz dele um pan-africanista modelo no filme, um porta-voz do diretor.

O sargento Diatta é a personagem mais bem construída dos filmes de Sembène, pois transmite muitas das ideias do diretor, dentre elas, a dessa provocação com os franceses sobre a memória de Vichy, em um diálogo que podemos interpretá-lo no plano direto com o presente do filme. Ele é quem pergunta para Raymond sobre os vichystas, um francês com toda uma ideologia progressista, até anticolonialista sobre a França, um sujeito com todas as

⁹¹ Sequência de 01:57:36 até 01:58:44.

boas intenções. O sargento lança a sua provocação, porque ele precisa perguntar nesse recuo, afinal, você vai ser o cachorrinho dos vichystas?

Uma provocação que quer atingir diretamente a França, discutir a memória desse país que atravessou a história do Senegal, a contragosto. Para Sembène não importa, para os africanos e africanas, quem era o presidente no poder ou o responsável final para a ordem que efetivou o Massacre, “De Gaulle, Mitterrand ou Petain, isso faz pouca diferença para nós” (SEMBÈNE, 2008, p. 73). A frase significa muito sobre a ação colonialista e como ela atravessa governos franceses de ideologias completamente distintas.

Ainda que do ponto de vista factual, o líder responsável pelo território colonizado, que se tornaria o Senegal, era o general de Gaulle, o que significa que o massacre foi praticado pela França Livre e não por Vichy. A provocação atinge essa fuga de um passado colaboracionista da França, esse não enfrentamento dos acontecimentos que são fundamentais para a constituição daquele país europeu nos anos seguintes, no século XX. O público que Sembène quer levar a sua mensagem também é marcado pela escolha da língua, o filme é falado em francês e isso tem as suas implicações.

Do ponto de vista da narrativa cinematográfica, *Camp de Thiaroye* é um filme que fala sobre um acontecimento africano que ele quer guardar e ensinar, tanto para quem habita o continente, quanto para aqueles que uma vez quiseram dominá-lo e praticaram os crimes. A violência desse acontecimento é uma marca do colonialismo francês, porque houve várias tentativas de destruir a memória desse momento, desqualificando a participação desses soldados na Guerra Mundial e sua lealdade.

O filme de Sembène, feito em 1987, é uma posição do diretor em disputar a lembrança desse acontecimento, rebater a invenção da memória colonial, cuja presença deixou várias marcas nas sociedades africanas. O acontecimento monstro (ROUSSO, 2016) do massacre é marcado pela necropolítica (MBEMBE, 2018), porque a violência e a soberania do Estado diante de corpos outros é o que faz o fato colonial produzir a morte. O próprio Mbembe lança um comparativo entre as violências praticadas pelas metrópoles em suas colônias e o Holocausto feito pelos nazistas, o grande ponto de horror foi que os métodos do primeiro acontecimento foram utilizados no segundo. Neste sentido, para o autor, a ideia de cidadania é cunhada a partir da “adoração de uma divindade” e a identidade é construída a partir da oposição com o outro, contra essas outras divindades. Assim, “a história, a geografia, a cartografia e a arqueologia apoiam, supostamente, estas reivindicações, nomeadamente ao

vincularem a identidade à topografia.” (MBEMBE, 2017, p. 132). A consequência desse processo, segundo o autor, é o fato de que essas violências e a ocupação do território são “marcados pelo terror sagrado da verdade e da exclusão” (*Ibidem*).

Nomeadamente, em uma sociedade que fabrica uma cidadania nacional na exclusão e se vê imbuída na vontade divina de entregar o seu modo de ver ao resto do mundo, os africanos não seriam considerados como iguais. Assim, quando os *tirailleurs senegalense* tomaram o campo, a reação da França foi atacar com a sua cavalaria motorizada, deixando poucas chances de sobrevivência ou de rendição sem ferimentos.

Partimos do pressuposto que os soldados, nos filmes de Sembène, são, portanto, importantes testemunhas dos processos de disputa de memória e de como ela foi importante na invenção de uma sociedade colonizada. O cineasta coloca em questão os *évoluants* e a sua participação na estrutura colonial, relacionando-se com a memória colonial e aceitando as novas lógicas de poder e estrutura social. Mas, também faz questão de mostrar as estranhezas, como as hierarquias militares foram caçadas e como os africanos interpretaram a modernidade, não sendo passivos aos acontecimentos.

Isso posto, é importante apontar como o diretor percebe a questão da responsabilidade com o passado e a memória, polemizando com a sua comunidade sobre as violências, seja como vítima ou como perpetrador. Para esta reflexão as palavras de Mbembe nos auxiliam a pensar:

É sabido que, para ser duradoura, qualquer dominação se inscreve não apenas no corpo dos seus submissos, mas também deixará marcas no espaço que eles habitam, assim como traços indelévels no seu imaginário. Deve involucrar o subjugado e mantê-lo num estado mais ou menos permanente de transe, de intoxicação e de convulsão – incapaz de refletir, com toda a clareza, por si só. [...] O potentado habita de tal maneira o submisso que este deixará de conseguir exercer a sua faculdade de ver, ouvir, cheirar, tocar, mexer, falar, de andar, de imaginar, deixará até de sonhar sem referência ao significante senhor que, doravante, o domina e o obriga a balbuciar e a titubear. (MBEMBE, 2017, p. 218-219)

Sembène, a partir de sua produção, contribui para transformar a realidade em que vive, contando as histórias das pessoas de África para si mesmas; para retirar o estado permanente de transe, nem que para isso seja preciso tocar as feridas do real. A memória é uma das suas ferramentas, e por meio, as invenções do Ocidente, pretende lançar uma narrativa fílmica que contrabalanceie as narrativas (MORTARI, 2017). Dessa forma, os seus filmes possibilitam fazer com que a sociedade senegalesa se veja e revele os seus problemas para si, em um

espelho, com as distorções próprias de tal processo. Ainda, assim, a questão é fazer com que a colonialidade seja ultrapassada e que os sonhos dos que sofreram com a colonização cessem de praticar os rituais de submissão.

6. CONSIDERAÇÕES

Angela Davis, em seu livro-entrevista *A Liberdade é uma Luta Constante*, organizado por Frank Barat, aponta que “desde a ascensão do capitalismo global e das ideologias associadas ao neoliberalismo, tornou-se particularmente importante identificar os perigos do individualismo” (DAVIS, 2018, p. 19). A fala logo na abertura do livro dá o tom do seu trabalho intelectual e ativismo político, moldado durante o século XX, e em luta constante contra as forças capitalista dentro e fora dos EUA.

Davis e Sembène se conheceram em suas andanças pelo mundo, com fotos desse encontro na internet, mas sem uma data muito precisa. Possivelmente em algum momento pelos anos 1990. O documentário *Sembène!* (2015) traz, em seus extras na plataforma *Vimeo*, uma entrevista com Davis em que ela aponta que a arte de Sembène é inconcebível sem a política, uma está relacionada com a outra.

O cinema de Sembène, conforme discutido ao longo desta dissertação, tem no seu cerne um pensamento coletivo, um projeto político, que é também uma crítica ao pensamento eurocêntrico. Dessa forma, um não exclui o outro, porque dentro das propostas que podemos interpretar dos filmes de Sembène, a questão emancipatória só pode ser tomada a partir do desprendimento de um projeto moderno. Essa mesma emancipação também precisa que as suas memórias sejam respeitadas e trazidas para o debate público, nesse sentido, assumidas por seus atores, com um senso de responsabilidade.

As duas obras analisadas aqui têm uma relação direta com o colonialismo francês, na sua ação dentro do continente africano, um conflito que atinge tanto o passado desses países, como também o presente. Poderíamos, então, considerar que o colonialismo rompe e interrompe o crescimento dessas sociedades, sendo essa categoria além do ponto de vista econômico. A questão atravessa hierarquias políticas e sociais que constituem a manutenção de sistemas de poder baseados na exploração, questão aberta por Mbembe ao longo de sua obra.

O cinema de Sembène é um produto que está em diálogo com os acontecimentos do século XX, pensando a sociedade em que ele está inserido, tanto no nível local, como na sua relação com o global. O diretor Sembène Ousmane é um artista que presta bastante atenção ao que o cerca, posicionando-se com um horizonte do que se pode chegar, pautado na constituição do socialismo. A sua pertinência dentro do contexto do século XXI é,

sobremaneira, porque uma série de conflitos capitalistas ainda estão presentes nos contextos africanos.

Portanto, muito dos problemas que Sembène apontava nos 1970 e 1980 ainda estão ativamente manifestos nas sociedades, permanecem nos horizontes da humanidade. Muitos desses, como na relação com a natureza, estão um tanto quanto mais urgentes. A relação de exploração entre nós e o nosso meio atinge cada vez mais o cotidiano das sociedades, cada vez mais aceleradas, em um mundo que vai se aprofundando em desigualdades. Os projetos modernos capitalistas têm planejado com muito mais afinco a produção de cidades resilientes às mudanças climáticas do que buscar resolver as formas de exploração.

As questões do século XXI parecem distantes dos dois filmes, mas são muito mais próximas quando pensamos nas violências produzidas por hierarquias, como o racismo, uma questão muito presente nos dois filmes. Em *Camp de Thiaroye*, a memória ali apresentada fala sobre aquele acontecimento, mostra as personagens naquele mundo, mas também sobre outros massacres e sobre como certos acontecimentos são obliterados das narrativas nacionais.

Um filme que é voltado para discutir com o Ocidente, por exemplo, *Emitai*, a memória é também pensada em termos nacionais, mas com paralelos com relação à cultura dos Diola, sob uma perspectiva local. Vemos no filme como os mundos são distintos, construídos com estéticas diferentes, que a narrativa mostra em vários momentos, como, por exemplo, a velocidade da narrativa. Uma decisão feita pelo diretor para auxiliar na visualização, mas que serve também na produção de sentido.

As nuances dos filmes analisados trazem várias questões que foram levantadas pela pesquisa, deixando tantas outras de fora. Essas outras questões e visões poderiam ser rearticuladas se fossem feitas análises cruzadas com outros filmes do diretor, ou mesmo com outras narrativas fílmicas de diferentes diretores e diretoras de África.

Além disso, Sembène era um diretor que buscou a independência dos sistemas de financiamento de produtores europeus, dos estúdios e televisões, tentando criar um órgão mais independente. Discutiu a questão dos cinemas e a dificuldade de competir com controladoras de salas que não tinham o menor interesse em reservar horários para filmes locais, muito menos contestadores.

A Fespaco – Festival Panafricano de Cinema e Televisão –, realizado todos os anos em Burkina Faso, é um projeto que reúne a produção de arte cinematográfica em África, cuja articulação contou com a presença de Sembène. Ele foi um dos fundadores desse encontro e

era bastante preocupado com a produção do cinema africano, com as formas de financiamento e distribuição.

Dessa forma, a sua vida é uma luta constante contra, principalmente, o capitalismo. Seu principal inimigo era o sistema que desenvolvia as classes e hierarquizava as pessoas, a sua geração de maneira mundial visualizou um mundo que poderia ser diferente, com solidariedade entre as várias lutas. Como diz Davis, não é possível ver os filmes de Sembène sem pensar em sua política, uma está ligada com a outra. A sua guerrilha era contra o capitalismo, que produz e ganha muito dinheiro com as hierarquias de uma sociedade, pensando, principalmente no racismo, a base ideológica da colonialidade.

Em seus filmes ele discutiu a sua sociedade, aquilo que ele via como errado ou que possivelmente fazia uma manutenção das violências. O cineasta Sembène Ousmane nunca se furtou a discutir os aspectos mais difíceis da sua sociedade, do racismo dos brancos, a corrupção do sistema, as hierarquias produzidas pela tradição ou pelo islamismo. Uma expressão aparece no documentário *Sembène!* de 2015, é uma evidência disso: ele diz que quer pegar na ferida e fazer sangrar novamente.

Em *Emitai* e *Camp de Thiaroye*, vemos essa questão, de maneira muito direta, pois Sembène aponta o dedo para as violências e as denuncia, mostra o colonialismo e a colonialidade de maneira muito direta. Sem produzir dicotomias. A sua versão da história, em *Emitai*, mostra a violência e descaso dos franceses, seus crimes coloniais, as suas práticas perversas: o sequestro dos soldados e o confisco do arroz, os primeiros movimentos de um estado que via os africanos de maneira inferior. O crime final é a medida do colonialismo, a resistência é calada pelas armas. Os corpos que empunham essas armas eram muito parecidos com os corpos que caem para as balas dessas mesmas armas. Mas sem cair em armadilhas, porque os africanos não são todos iguais, contudo, o filme lança um questionamento, a participação e colaboração com o regime colonialista. No campo de desmilitarização de Thiaroye, o colonialismo e a colonialidade também é expressa, com métodos muito próximos aos que vemos em *Emitai*, o seu desfecho é também muito parecido. Mas não vemos os soldados, somente as máquinas de guerra.

Vemos nessas mortes nos filmes uma denúncia, uma história sendo contada para que outros e outras possam conhecer o que aconteceu, ou uma interpretação do diretor sobre esse passado, um sentido de uso da narrativa histórica para o ensino das massas. Uma estratégia profundamente comunista. Vemos também um trabalho de memória para passar às novas

gerações o que aconteceu, mostrar que houve muita resistência contra os colonialistas, que os processos não foram pacíficos, mas que houveram respostas. O sargento Diatta diz, quando o campo é tomado, que ele recusa obedecer às ordens de retomada, uma palavra que é uma presença nos filmes de Sembène, mesmo sem ser dita. Muitas de suas personagens recusam ser dominadas e vão até as últimas consequências contra as opressões que os cercam.

A recusa é um movimento individualizado, partindo de cada uma das personagens ou das pessoas, um encontro consigo mesmo. Um basta nas formas de violência que presenciam. Ela é um primeiro passo na busca por alternativas, uma experiência para aqueles e aquelas que pensam uma forma outra de sociedade, mas que estão em armadilhas da colonialidade ou da tradição.

A crítica de Sembène, é importante repetir, não serve somente a um dos lados, nem se trata de refundar dicotomias, mas de superá-las. A recusa da produção de violências, nos mesmos moldes de Fanon (2008), que aponta a necessidade de se construir uma nova sociedade, por meio, se necessário, do rompimento violento com a ordem estabelecida. Assim se viu na Argélia, em Guiné-Bissau, no Vietnã, em Cuba, enfim, em vários países ao longo do século XX.

O projeto emancipatório que se encontra na narrativa de Sembène está longe de ser pacífico, muito pelo contrário, quando existe a necessidade do conflito, ela é colocada em discussão, o que não faz dele um projeto violento, porque não se busca o conflito, mas se reage a ele. Retornamos as palavras de Amílcar Cabral (CABRALISTA, 2011) em seu discurso sobre a Revolução de Guiné-Bissau quando diz que os guineenses não queriam a guerra, mas não fugiriam dela.

A escolha pelo conflito com o Ocidente nunca foi feita pelos africanos, mas torna-se a única saída no contexto do colonialismo, pois não havia outra saída para a Guiné-Bissau. Muito menos para a Argélia. As realidades desses países são diferentes entre si e com o Senegal, com processos de independência distintos, mas o caráter revolucionário trouxe rompimento que Sembène via como positivo.

Casamance, a região onde Sembène nasceu e cresceu, é a região fronteiriça com a Guiné-Bissau, a própria palavra que dá nome ao lugar é influenciada pelo português, a Casa Mansa. Os próprios Diola são um povo muito presente naquele país, esses que também lutaram pela sua emancipação, tanto contra os franceses, como também em relação aos senegaleses. Uma região com um histórico bastante rebelde, como na história de An Siteo.

A emancipação de Sembène é um projeto que une dentro de si a questão emancipatório de África, trazendo o exemplo dos Diola, mas também uma interpretação africana do marxismo. De uma maneira diferente do socialismo africano, proposto por Senghor, um histórico desafeto de Sembène, já que o projeto de Senghor via algumas questões do capitalismo como positivas, uma visão que o diretor não compartilhava, sendo profundamente contrário.

Nesse sentido, podemos entender essa questão a partir da ideia de um comunismo africano, uma emancipação que constitui uma sociedade mais coletiva. Suas ideias iriam ao encontro de uma democracia participativa? Ou, uma ditadura do proletariado? As questões sobre essa parte do pensamento político de Sembène estão somente no campo da especulação, porque elas nunca foram realmente escritas ou apontadas por ele. Afinal, dizia que o artista somente pode provocar o povo, esse é o seu papel, a transformação não é feita por ele, mas pelo povo nas ruas. Um caráter bastante marxista.

Podemos, ainda, especular, a partir, por exemplo, dos quadros de referências que ele tinha em sua sala e que podemos ver no documentário feito por Samba Gadjigo, *Sembène!* (2015) e já citado anteriormente, três figuras: Amílcar Cabral, Patrice Lumumba e Che Guevara. Os contextos desses três homens são variados, com trajetórias distintas, mas com finais bastante trágicos. Pessoas que lutaram revoluções e planejaram sociedades diferentes, recusaram o capitalismo e as negociações dele, sendo mortos em muito por causa dessas recusas. Seus projetos, pode-se dizer, foram derrotados, mas, ao dizermos isso, ignoraríamos as importantes contribuições de seus pensamentos e ações com os projetos de emancipação que ainda estão presentes e disputando as mentes e políticas das sociedades. É importante notar que são três figuras masculinas, marca de um processo marxista revolucionário muito masculino, sempre posicionando o lugar das mulheres nas lutas de libertação. Sembène não foge totalmente disso em 1971, quando por exemplo retira An Siteo da narrativa de *Emitai*, por suas discordâncias com relação à religião. O “jovem” Sembène era muito mais ortodoxo em seu marxismo do que o “velho” Sembène, mas também a própria ideologia não é a mesma de 1971 para o começo do século XXI. No último filme de Sembène, a liderança é de uma mulher, com um tema que atravessa o feminino, no caso Mooladé (2004).

Dessa forma, é preciso entender o movimento desses processos históricos que transformam também a emancipação, pois esse não é um projeto estático, mas vai se modificando com novas demandas e atualizando antigas. Contudo existe uma base que, em

Sembène, é bastante permanente, a sua aversão às formas de violência, por exemplo, mas também podemos ver ativamente os processos coletivos.

Suas personagens vão sendo mais bem escritas, com mais complexidade e completude, como vemos ao compararmos *Emitai* e *Camp de Thiaroye*. Entretanto, a solução dos conflitos e os projetos produzidos são sempre de maneira coletiva, como, por exemplo, a discussão dos soldados nas barracas sobre quem deveria ser o representante deles na assembleia com os oficiais; com um deles dizendo que o melhor nome era o de Diatta, mas é negado por outro. Ele não desrespeita Diatta, mas acredita que é preciso alguém que não seja tão embebido da cultura ocidental. Existe ali uma decisão coletiva, sem heróis como um espectador acostumado com narrativas ocidentais poderia esperar, o escolhido não é Diatta, mas o *tiralleur* Marabuto.

A escolha nessa cena pode ser utilizada para se pensar a produção de Sembène e o seu projeto de emancipação. O sargento Diatta é muito importante na narrativa, a sua recusa é um dos pontos importantes do filme, a história gira muito em torno dele, entretanto, no momento de formação da resistência, ele é gentilmente colocado de lado. A questão é coletiva, com discussões entre os soldados que não se veem representados pelo sargento, não querem ser ouvidos através dele. O soldado diz que a língua é um instrumento e que falar bem ou mal não é uma grande questão, o importante é se fazer entender. Uma separação que é um fato no continente, por vezes, pode ser entendido como um impedimento para que se estabeleça um diálogo ou que se faça entender as reivindicações. Mas, para Sembène, o entendimento pode atravessar a língua, a questão é saber usar.

A emancipação em Sembène não é uma questão simples e gera vários desafios, onde muito mais questões vão surgindo na medida em que analisamos suas produções. Como ele mesmo diz: a transformação é de responsabilidade do povo. O artista deve ser aquele que traz mais perguntas, não pode ser ele o vetor da revolução, mas sim o de incomodar a sua sociedade.

A visão de arte de Sembène é bastante engajada, extremamente política e profundamente coletiva. Os seus temas têm uma caráter de lutas coletivas, como apontado, mostra as mulheres, os Diola, os soldados, as africanas, os africanos, os senegaleses, as senegalesas. As personagens têm nome e uma história. Nessas histórias, a figura de um herói que salva a todos é impossível, uma derrota de um pensamento liberal, pois se pensa na construção da luta coletiva, com grupos.

Uma narrativa comunista? Sim. Uma narrativa africana? Com certeza!

Em Sembène, uma não exclui a outra.

7. REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. **Prácticas creativas de re-existencia**: más allá del alter... el mundo de lo sensible. 2017.
- ADI, Hakim; SHERWOOD, Marika. **Pan-African History**: political figures from Africa and the Diaspora since 1787. London: New York: Routledge, 2003.
- ALEXANDRE, Valentim. **Origens do Colonialismo Português Moderno**. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- BARBOSA, Muryatan. O Debate Pan-Africanista na Revista *Présence Africaine* (1956-1963). **História (São Paulo)**, v.38, 2019.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.) **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.
- BHABHA, Homi. O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses, Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012
- BUSCH, Annett; ANNAS, Max. (Org.) **Ousmane Sembène: interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- CABRALISTA. Produção de Valério Lopes. Cabo Verde; Luxemburgo: Medeo Productions, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KJab5uePfyk>>. Acesso em: 1 out. 2020.
- CABAÇO, José Luiz de Oliveira. **Moçambique**: identidades, colonialismo e libertação. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CASTELO, Cláudia. **“O modo português de estar no mundo”**: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa. (1933-1961). Porto: Afrontamento, 1998.
- CESÁIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.
- CHAM, Mbye. História Oficial, Memória Popular: reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembène. **Projeto História**, n. 44, p. 293-303, jun, 2012.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. O postulado da superioridade branca e da inferioridade negra. In: FERRO, Marc. **O livro negro do colonialismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DAVIS, Angela. BARAT, Frank (Orgs.). **A Liberdade é Uma Luta Constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

DENOVAC, Adriano. **“O Caos Reina”**: descentramento e distopia na trilogia da depressão (Lars Von Trier, 2008-2014). 2018. Dissertação (Mestrado em História do Tempo Presente) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

DIAWARA, Manthia. **New Forms of Aesthetics and Politics**. Munique: Prestel Publishing, 2010.

DIAWARA, Manthia. **African Cinema**: politics and culture. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Quando as Imagens Tomam Posição**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. (Orgs). **Cidade e Império**: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2013.

ESCOBAR, Arturo. **O Lugar da Natureza e a Natureza do Lugar**: globalização ou pós-desenvolvimento? Buenos Aires: CLACSO, 2005.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema & História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. **O livro negro do colonialismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Vanessa Costa. França de Vichy, o último que sair apague a luz: o colaboracionismo francês em debate. **Revista Ars Historica**, n. 10, jan/jul, 2015, p. 221-228.

GADIJGO, Samba. **Ousmane Sembène**: the manking of a militant artist. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução à uma Poética da Diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2001.

GOMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GROSFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Periferia**, v. 1, n. 2, p. 41-91, 2009.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**: Metodologia e Pré-História da África. Brasília: Unesc, 2010.

HARTOG, François. **Regime de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

IMOROU, Abdoulaye. Thiaroye, Oradour-sur-Glane et les défis d'une mémoire partagée. Une lecture croisée de Camp de Thiaroye e du Vieus Fusil. **Études Littéraires africaines**, n. 40, p. 61-76, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2006.

_____. **Estratos do Tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2014.

KURTZ, Donn M. Political Integration in Africa: the Mali Federation. **The Journal of Modern African Studies**, v. 8, n. 3, p. 405-424, 1970.

LIMA JUNIOR, David Marinho de. **Descolonizando as mentes**: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LINKHORN, Renée. L'Afrique de Demain: Femmes en marche dans l'oeuvre de Sembène Ousmane. **Modern Language Studies**, v. 16, n. 3, p. 69-76, 1986.

LUGONES, María. Rumor a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 33, set-dez. 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A Topologia do Ser e a Geopolítica do Conhecimento. Modernidade, Imperio e Colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]**, 80, 2008. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/695>>. Acesso em: 21 set. 2020.

MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs**: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

_____. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidade y gramática de la descolonialidad. CABA: Ediciones Del Signo, 2014.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores, 2014.

_____. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona Editores, 2017.

_____. **Sair da Grande Noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Ed. Vozes, 2019.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: história e civilizações**. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Casa das Áfricas, 2009. Tomo I (Até o século XVIII).

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: história e civilizações**. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Casa das Áfricas, 2011. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias).

MENESES, Maria Paula; BIDASECA, Karina. **Epistemologías del Sur**. Ciudad Autonoma de Buenos Aires: CLACSO; Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2018.

MORTARI, Claudia. GABILAN, Katarina. “Concordo, claro, que uma boa arte muda as coisas”. A Escrita Literária de Chinua Achebe e a Crítica a Colonialidade. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano X, n. XX, dez. 2017.

MORENO, Pedro Pablo Gómez; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MONAVILLE, Pedro. The political life of the dead Lumumba: Cold War histories and the Congolese student left, **Africa** **89**, S.1, 2019 doi:10.1017/S000197201800089X.

MUDIMBE, Valentim. **The Idea of Africa**. Bloomington/ Londres: Indiana University Press; James Currey, 1994.

NIANG, Sada and Sembène, Ousmane. An Interview with Ousmane Sembène by Sada Niang, **Contributions in Black Studies: a journal of African and Afro-American studies**, v. 11, 1993.

NGUGI, Njeri. Presenting and (mis)representing history in fiction film: Sembène's Camp de Thiaroye and Attenborough's Cry Freedom. **Journal of African Cultural Studies**, p. 57-68, 2010.

ONU. *Carta das Nações Unidas*, Nova Iorque, 1945.

OYEWÙMI, Oyèronké. Conceitualizando Gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PAIM, Márcio Luis. Pan-Africanismo: política, libertação e golpes de estado. **Revista TEL**, v.7, n.1 pp. 207-229, jan/jun, 2016.

PINTO, Alberto Oliveira. A Retórica do Discurso Colonial em “Tintim no Congo”, **SCRIPTA**, V. 11, n. 20, p. 79-97, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. **Anuario Mariateguiano**, n. 9, p. 113-121, 1997.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

REIS FILHO, Lúcio. Imagens da África nos Quadrinhos e No Cinema de Início dos Anos 1930: Tintim e King Kong. **Revista Dia-Logos**, V. 11, n. 2, p. 14-32, jul-dez, 2017.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

RODRIGUES, Sadira Elfrieda. “Neither Red nor Black!”: Cuba, Africa, and the politics of posters. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes). University of British Columbia, Department of Art History, Visual Art and Theory, Vancouver.

ROUSSO, Henry. **A Última Catástrofe: a história, o presente e o contemporâneo**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016.

_____. Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy. **Aletheia** (Universidad Nacional de la Plata), v. 3, n. 5, dez. 2012 .

SAPIR, J. David. **A Grammar of Diola-Fogny: a language spoken in the Basse-Casamance region of Senegal**. New York: Cambridge University Press, 1969.

SANCHEZ, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os Impérios Tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____. (Org). **Descolonizações: reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no séc. XXI**. Lisboa: Edições 70, 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

SEMBENE, Ousmane. Ousmane Sembène’s Remarks After the Showing of His Film “Camp de Thiaroye”. **Contributions in Black Studies**, v. 11, 2008.

SHAKA, Femi Okiremuete. Vichy Dakar and the Other Story of French Colonial Stewardship in Africa: a critical reading of Ousmane Sembène and Thierno Faty Sow’s “Camp de Thiaroye”, **Research in African Literatures**, v. 26, n. 3, p. 67-77, 1995.

SIQUEIRA, Valderedo Clemente de. Religiões Abraâmicas, semelhanças e diferenças. In: ARAGÃO, Gilbraz; VICENTE, Mariano. **Espiritualidade, transdisciplinaridade e diálogo 2** [recurso eletrônico]. Recife: UNICAP, 2018.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2013.

SKURNIK, Walter. Léopold Sédar Senghor and African Socialism. **The Journal of Modern African Studies**, v. 3, n. 3, p. 349-369, 1965.

SOUZA, Victor Martis de. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembène Ousmane**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Henrique Restier da Costa. King Kong (O Rei do Congo): representação e esteriótipos sobre os homens negros. In: VI Coloquio Internacional de Estudos sobre Homens e Masculinidades, 2017, Recife.

SOUZA, Eloisa Ramos. “Tudo que eu sabia sobre África, Aprendi na Televisão”: Tarzan, uma das muitas invenções de África. 2016. Dissertação (Mestrado em Relações Etnicorraciais). Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), Rio de Janeiro.

SURET-CANALE, Jean; BOAHEN, A. Adu. A África Ocidental. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe. **História Geral da África – VIII: África desde 1935**. Brasília: Unesco, 2010.

TOLLIVER-DIALLO, Willmetta J. “The Woman Who Was More Than a Man”: making Aline Sitoe Diatta into a National Heroine in Senegal. **Canadian Journal of African Studies**, v. 39, n. 2, p. 340-362, 2013

THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editoras, 2007.

WALDMAN, Maurício. O Baobá na Paisagem Africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, (esp), pp. 223-235, 2012.