



"Fogo à vontade!" - lendo os massacres coloniais pelos filmes senegaleses *Emitaï* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembène¹

Palavras-Chave: História da África Contemporânea, Colonização Francesa, Cinema Senegalês.

Autores(as):

Alysson Brenner Nogueira Pereira, IFCH-UNICAMP

Prof.^a Dr.^a Raquel Gryszczenko Alves Gomes (orientadora), IFCH-UNICAMP

INTRODUÇÃO:

Ousmane Sembène (1923-2007), ou Sembène Ousmane, e até mesmo Usman Sembèn² é um grande cineasta senegalês conhecido como o “pai do cinema africano” devido ao seu pioneirismo em realizar filmes no continente. Ao total, dirigiu um total de 13 filmes. Neste trabalho, nos dedicamos a duas obras: *Emitaï* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1988) - o seu terceiro e sexto longas-metragens que são realizados em diferentes momentos de sua carreira, porém, dialogam muito, devido às temáticas e aos sujeitos que representam.

Um aspecto importante da vida de Sembène é o fato dele ter sido um *tirailleur sénégalais*.³ Ele se alistou para lutar na Segunda Guerra Mundial durante sua adolescência, no entanto, não se tem conhecimento do ano exato, 1943 ou 1944. Mas segundo Samba Gadjigo, seu biógrafo mais íntimo, os motivos do alistamento se relacionam à visão da França como a verdadeira pátria-mãe para muitos senegaleses - assim como viajar para o exterior, e a masculinidade de guerra idealizada.⁴ Contudo, a experiência não foi muito positiva⁵ - ainda assim, foi responsável por criar uma consciência anticolonial.

Depois dos dezoito meses obrigatórios no exército, Sembène volta a Dakar, e parte para a França, tornando-se um líder sindical em Marselha - porém, após a sua experiência de guerra, o sentimento de pertencimento à metrópole francesa estava quebrado. Sua fama como líder político contribuiu para Sembène ganhar uma bolsa de estudos na área do Cinema, em Moscou, na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).⁶ Sarah Maldoror, importante cineasta angolana, foi sua

¹ Processo nº 2021/13569-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

² Ousmane (nome próprio) Sembène (nome de família) é o registro civil no Senegal; Sembène Ousmane é o recorrente na França de acordo com as regras de citação bibliográfica e escolhido por ele como assinatura artística; em uolofe, a língua mais falada no Senegal, é Usman Sembèn. CUNHA, Paulo. Ousmane Sembène. **Enquadramento**, v. 9. 16 de set. 2016. p. 7.

³ Soldados coloniais que, apesar de chamados de *sénégalais*, vinham de toda a África Ocidental Francesa (AOF) e lutavam pela França em diversos combates como a Primeira Guerra Mundial, a Primeira Guerra da Indochina, entre outros. A AOF foi uma federação criada em 1895, e que se dissolveu em 1958, com as independências africanas. Compreendia um total de 8 territórios atuais, tendo Dakar, a atual capital do Senegal, como sua capital.

⁴ GOMES, Tiago de Castro Machado. **Ousmane Sembène e o(s) Cinema(s) da África**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema & Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2013, p. 50-51.

⁵ PEREIRA, Alysson Brenner Nogueira; GOMES, Raquel Gryszczenko Alves. Os tirailleurs senegaleses na Segunda Guerra Mundial: Uma análise do filme "Camp de Thiaroye" (1988), de Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow. In: XXIX CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNICAMP, 2021, Campinas. **Anais eletrônicos**. Campinas, Galoá, 2021, p.1.

⁶ SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: O cinema da noite grávida de punhais. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, J. (coord.). **Angola: O Nascimento de Uma Nação**. Volume III: O Cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, p. 142.

colega no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética (VGIK).⁷ Sembène também frequentou o *Gorky Film Studio*,⁸ onde entre 1961-62, aprendeu a arte cinematográfica de teor marxista com os conhecidos cineastas soviéticos Mark Donskoi e Sergei Gerasimov.

METODOLOGIA:

Se baseou em leituras sobre a relação cinema e história, assim como em textos sobre a análise fílmica, em especial o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006) de Jacques Aumont e Marie Michel. Sendo a linguagem cinematográfica muito complexa, com diversas áreas, as seguintes foram privilegiadas para análise dos filmes: roteiro, montagem, som, direção artística (cenografia, figurino) e fotografia (cor, ângulos e planos). A principal ação da pesquisa foi a leitura da *mise-en-scène* dos filmes focada na representação dos soldados e massacres coloniais pelo cineasta senegalês. Com o objetivo de destacar a narrativa histórica que Sembène constrói, assim como as possibilidades descolonizadoras da mesma. Mas, em conjunto a isso, realizamos um diálogo com o campo da história social do cinema, que pensa mais os processos do desenvolvimento e da recepção da obra fílmica.⁹ Dessa forma, foram utilizadas entrevistas da época, e pensadas, em especial, a recepção em festivais e a censura cinematográfica, que permitem construir uma leitura mais completa do cinema sembêniano. Ademais, lemos tais obras a partir de textos historiográficos sobre as temáticas históricas representadas; além de autores da Teoria Pós-Colonial, principalmente Aimé Césaire e Ngugi Wa Thiong'o - já que desenvolveram novas formas de ler o mundo contra o colonialismo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

Ambos filmes analisados se encaixam na categoria de "Confrontação Colonial" que pertence à classificação criada pelo pesquisador Manthia Diawara para pensar os cinemas africanos.¹⁰ A categoria reúne obras que são reconstituições históricas que mostram os conflitos entre africanos e os europeus colonizadores, tratando do ponto de vista endógeno da situação e, por isso, geram grandes controvérsias. Os filmes se adequam a tal descrição visto que representam os *tirailleurs sénégalais* e também os massacres coloniais ocorridos na AOF, em dois locais que atualmente constituem o Senegal, durante a Segunda Guerra: Casamansa, 1942; e Thiaroye, 1944.

A história de *Emitai* se situa em 1942, na vila de Efofok, na região da Casamansa, sul do país. A trama acompanha uma vila do grupo étnico diola,¹¹ na qual sua população é obrigada a entregar parte do arroz que produziram para líderes coloniais a fim de alimentar os soldados coloniais que lutam na Europa e são originários da vila. O conflito principal se dá pelo fato das mulheres diolas, que são responsáveis pela colheita, decidirem resistir, escondendo os grãos. Sendo assim uma representação fílmica da histórica revolta de Aline Sitoé Diatta¹² e do massacre ocorrido na região em 1942, que é representada no clímax do filme.

⁷ *Idib.*, p. 143.

⁸ *Gorky Film Studio* é um estúdio de cinema em Moscou, fundado em 1915, e existente até hoje. Mudou de nomes diversas vezes, de 1948 até 1963 recebeu o nome de Maxim Gorky - período esse que Sembène esteve lá. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/partner/gorky-film-studio>> Acesso em: abr. 2021.

⁹ VALIM, Alexandre. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283.

¹⁰ Outras duas categorias são: *Social Realist Narratives* e *The Return to the Source*. DIAWARA, Manthia. **African Cinema – Politics & Culture**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, p. 152.

¹¹ Um dos grupos étnicos do Senegal, originários da região de Casamansa, falam a língua *Jola*.

¹² Aline nasceu em 1920, foi uma empregada em Ziguinchor, e depois em Dakar. Como contam as histórias, ela começou a ouvir vozes chamando-a para uma missão: lutar pela libertação de Casamansa. Ela atendeu à chamada em 1940, voltando para sua vila de origem, onde começou a pregar pela rebelião contra as autoridades francesas. GADJIGO, Samba. Ousmane Sembène and History on the Screen: A Look Back To The Future. PFAFF, Françoise (Orgs.). **Focus on African Films**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 40.

A temática dos soldados coloniais aparece na sequência de abertura, definida e intitulada na pesquisa como “sequência dos *tirailleurs*” (00:00:00 - 00:16:21). Ela mostra como tais africanos foram capturados à força para servir à França durante a guerra, em busca da libertação francesa - na época, ocupada pelos nazistas. *Camp de Thiaroye*, por sua vez, é a continuação da obra - já que mostra outra perspectiva durante o conflito no continente, desta vez, dois anos após os acontecimentos de *Emitai*. O longa de 1988 é ligado ao de 1971 pelo Sargento Diatta - personagem principal que tem o mesmo sobrenome da líder da revolta de 1942, e que dessa vez, lidera o massacre de Thiaroye em 1944. No início do filme descobrimos que ele é originário de Efoke, a vila onde *Emitai* é ambientado, e que seus pais morreram em 1942, em um ataque do exército francês. Diatta acaba por ter o mesmo fim: ele morre em outro massacre, dois anos depois - ao lado de seus colegas que serviram à França.



Imagem 1 e 2. Fotogramas do filme *Emitai* (1971), de Ousmane Sembène.

Representação do massacre de Casamansa em 1942. A imagem de cima mostra o aprisionamento no solo e no sol das mulheres da aldeia - 00:43:51; já abaixo a cena final, quando os homens da aldeia são mortos com armas de fogo - 01:36:24.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kdpnw7-1yL4>>. Acesso em: set. 2021.

Imagem 3 a 11. Fotogramas do filme *Camp de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow.

Representação do massacre de Thiaroye. De cima para baixo, da esquerda para a direita: 1) Tanques de guerra se posicionam para ataque - 02:15:25; 2) Pays tenta alertar colegas dos tanques - 02:16:31; 3) Legenda “1º de dezembro de 1944 - 3 horas da manhã” - Os tanques de guerra já posicionados no campo, iniciam o massacre - 02:18:14; 4) Cenário do campo sendo destruído - 02:18:18; 5) *Tirailleurs* correndo - 02:18:19; 6) Entrada do campo sendo destruída - 02:19:03; 7) Tanque na entrada do campo - 02:20:36; 8) Cabo Diarra morto - 02:20:37; 9) *Tirailleurs* enterrando seus colegas - 02:22:15.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>>. Acesso em: set. 2020.

Segundo Mbye Cham, as duas obras apresentam “algumas das revisões e reinterpretções mais bruscas e radicais da história na África.”,¹³ dialogando com a tradição dos cinemas africanos de terem um engajamento crítico do passado.¹⁴ As representações de Sembène ao tratar de massacres coloniais realizados por militares franceses contra diversas populações senegalesas contrariam as versões “oficiais”, que apresentam, entre tantas outras questões, um número de mortos muito menor ao que realmente aconteceu, como o cineasta e historiadores recentes mostram.¹⁵ Portanto, o modo

¹³ CHAM, Mbye. História oficial, memória popular: Reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembène. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, jun. 2012, p. 297.

¹⁴ *Ibid.*, p. 295-296.

¹⁵ O número oficialmente divulgado era de 35, no entanto, em 2014, com a visita ao campo e reconhecimento de François Hollande ao massacre de Thiaroye, o número dobrou para 70. Contudo, a historiadora francesa Armelle Mabon acredita que o número correto seja 380 vítimas. BOVE, Nicolas. “Emmanuel Macron va-t-il enfin reconnaître le massacre de Thiaroye?”. *Les Inrockuptibles*, 17 nov. 2018. Disponível em <<https://www.lesinrocks.com/actu/emmanuel-macron-va-t-il-enfin-reconnaitre-le-massacre-de-thiaroye-182546-17-11-2018/>>. Acesso em: out. 2021.

como Sembène constrói essas histórias, dando muito protagonismo aos *tirailleurs* e relacionando constantemente tais massacres com o nazismo faz com que haja uma interpretação muito clara e potente de suas obras. A crítica de que as atrocidades realizadas pelos franceses nas suas colônias, nesse caso as africanas, em especial da África Ocidental, são equiparáveis às atrocidades nazistas. Tanto no período colaboracionista de Pétain, mas, principalmente na “França Livre” de De Gaulle - as obras mostram que mesmo com a mudança política na metrópole, a repressão e violência eram regra na colônia. Sembène então, por meio de suas tramas, tenciona perguntas como “França Livre do quê e de quem? A custo do quê e de quem? Liberdade para quem?”.

Em entrevistas à Sembène é perceptível o seu desejo de reparação histórica, visto que ele próprio foi um *tirailleur*,¹⁶ e num sentido geral, tais sujeitos foram muito injustiçados em diversos quesitos como esclarece a historiografia.¹⁷ Em relação aos massacres, suas falas questionam a modernidade francesa, ao mostrar que a mesma que foi vítima do nazismo, é também a que tem um comportamento igual nas colônias.¹⁸ Dialogando com Aimé Césaire em *Discurso Sobre O Colonizado* (1950), quando disse que os europeus, em especial, os franceses: “antes de serem suas vítimas, foram cúmplices; que esse nazismo, [...] fecharam seus olhos e o legitimaram, porque até então, havia sido aplicado apenas a povos não europeus; cultivaram esse nazismo, ele é sua responsabilidade.”¹⁹

Em relação à recepção dos dois filmes estudados, um aspecto muito importante a ser considerado é a censura, pois ambas obras estudadas passaram por esse instrumento. Sembène chamou de obstrução sistemática o que *Emitaï* sofreu.²⁰ Como era necessário primeiro mostrar o filme à imprensa europeia a fim de obter a autorização,²¹ foi mais fácil a exibição no resto do Europa e em Cuba, do que na França e na própria África. Sembène encontrou muita dificuldade em exibir no próprio Senegal, como mostra Tiago Gomes. Já que somente após um ano de protestos, ele foi liberado no país, mas ainda sofreu 5 anos de censura em todas as colônias ou ex-colônias francesas.²² Tal aspecto demonstra como, mesmo após a independência política, os franceses ainda estavam em comando de decisões dos espaços por eles colonizados.

Já *Camp de Thiaroye*, não encontrou as mesmas dificuldades de *Emitaï* no Senegal. Por mais que em uma entrevista de 1992, Sembène disse que “o meu governo tem medo.”, há relatos de filas muito longas para visualização da obra.²³ No entanto, na França, houve repressão; pois no mesmo ano da estreia em Veneza, foi censurada e assim ficou por 10 anos, até 1998.²⁴ Como observa Vinicius Gomes, na época, o presidente francês era François Mitterrand, do Partido Socialista, o que demonstra que a recepção francesa ao filme não se deu por razão de uma ideologia política, seja ela de esquerda ou de direita, mas sim, foi baseada numa prática racista que remonta ao colonialismo.²⁵

CONCLUSÕES:

¹⁶ Sobre os motivos de realizar *Emitaï* a Guy Hennebelle (1971), um deles: “*I myself was a soldier at the age of fifteen. I joined the army at an early age because in those days it was the only way to leave in dignity. Thus, I wanted to get even*”. BUSCH, Annet; ANNAS, Max (Orgs.). **Ousmane Sembène – Interviews**. Jackson: University Press Of Mississippi, 2008, p. 19.

¹⁷ Os principais nomes utilizados foram: Armelle Mabon, Raffael Scheck e Ruth Ginio.

¹⁸ À Noureddine Ghali (1976): “*at that period France was occupied by the Nazis; the Germans behaved in the way we know about in Oradour. We can cite eighteen cities or countries where the French army did the same thing: Senegal, Grand-Bassam, Casamance, Dimboko, Abidjan, Sétif, Madagascar . . . For me, the problem over whether it's De Gaulle or Pétain, is a problem of which horse's ass you are talking about*”. *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020, p. 18.

²⁰ Em entrevista à Marie Kadour (1972). BUSCH; ANNAS, *op. cit.*, p. 39-40.

²¹ Em entrevista à Siradiou Diallo (1973). *Ibid.*, p. 61.

²² GOMES, Tiago de Castro Machado. **Ousmane Sembène e o(s) Cinema(s) da África**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema & Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013, p. 74.

²³ Em entrevista à Fírinne Ní Chréacháin (1992). BUSCH; ANNAS, *op. cit.*, p. 139.

²⁴ Trecho 01:02:53 - 01:03:17 do documentário *Sembène!* (2015), de Samba Gadjigo e Jason Silverman.

²⁵ GOMES, Vinicius Pinto. **As histórias pelas lentes de Sembène: narrativas históricas e emancipação (Anos 1970/1980)**. Dissertação (Mestrado em História do Tempo Presente) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2020, p. 107.

Mahomed Bamba ao discutir a censura mostra que ela permite acessar os medos e tabus da sociedade, assim como seu grau de tolerância quanto à temática representada na obra censurada, num determinado país e num período histórico.²⁶ Thiong'o também discute isso ao falar da necessidade de descolonização política no processo de criação do cinema nas Áfricas. A censura passa a ser a falta "de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar questões importantes, sem o medo de retaliações do governo ou de que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África".²⁷ Assim, a resposta repressiva francesa em relação ao lançamento desses filmes reflete ao fato de que o colonialismo e as suas ações de extrema violência se mostravam um tabu, uma ferida aberta em conjunto com a intolerância racial da época.

O cinema de Sembène tem como uma de suas características uma linguagem bem crítica, seja tanto do colonizador, como dos novos governos africanos, que é o que o escritor queniano Ngugi Wa Thiong'o, cobra em seu texto *A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?*. Ele toma essa criticidade como algo fundamental, de forma com que a descolonização da mente seja, sim, um pré-requisito para os cineastas do continente. Pois como ele disse, "o cinema na África tem se desenvolvido no contexto de ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial."²⁸ As obras estudadas mostram isso, tanto na ficção, como na recepção. Ainda ressaltamos que como mostram alguns historiadores que constituem o giro linguístico, alguns passados ainda continuam atormentando as vítimas do presente, sendo um passado que não é passado.²⁹ Tais temáticas tratadas artisticamente por Sembène, sem dúvida, são algumas delas. Logo, a reconfiguração histórica feita pelo cineasta é necessária, ainda mais por meio do cinema, que nesse caso constitui uma ferramenta de descolonização.

BIBLIOGRAFIA

- BAMBA, Mahomed. Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica. In: _____. **A Recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2013, v. 1, pp. 281-299.
- BUSCH, Annet; ANNAS, Max (orgs.). **Ousmane Sembène – Interviews**. Jackson: University Press Of Mississippi, 2008.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- CHAM, Mbye. História oficial, memória popular: Reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembène. **Projeto História**, São Paulo, n. 44, pp. 295-304, jun. 2012.
- CUNHA, Paulo. Ousmane Sembène. **Enquadramento**, v. 9. 16 de set. 2016. 21 p. Disponível em <<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/10270>> Acesso em: jan. 2023.
- GOMES, Vinícius Pinto. **As histórias pelas lentes de Sembène: narrativas históricas e emancipação (Anos 1970/1980)**. Dissertação (Mestrado em História do Tempo Presente) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, p. 115. 2021.
- THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: Indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp. 25-32.
- VALIM, Alexandre. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

²⁶ BAMBA, Mahomed. Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica. In: _____. **A Recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2013, v. 1, p. 281.

²⁷ THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, A. (org.). **Cinema no mundo: Indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 27.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ A exemplo de Berber Bevernage (HARTOG, 2003 apud RANGEL; VALDEI, 2015, p. 326). RANGEL, Marcelo de Mello; DE ARAÚJO, Valdeci Lopes. "Apresentação - Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político". In: **História da Historiografia**, v. 17, 2015, p. 326.