

DOMÍNIOS DA IMAGEM



**APRESENTANDO OS
TIRAILLEURS
SENEGALESES AO
CINEMA
UMA ANÁLISE DA
SEQUÊNCIA DE ABERTURA
DE EMITAÏ COUSMANE
SEMBÈNE, 1971)**

Aly Brenner Nogueira Pereira

Submissão: 08/08/2024

ACEITE: 26/10/2024



APRESENTANDO OS *TIRAILLEURS* SENEGALÉSES AO CINEMA: UMA ANÁLISE DA SEQUÊNCIA DE ABERTURA DE *EMITAI* (OUSMANE SEMBÈNE, 1971)¹

PRESENTING THE SENEGALESE *TIRAILLEURS* TO THE CINEMA: AN ANALYSIS OF THE OPENING SEQUENCE OF *EMITAI* (OUSMANE SEMBÈNE, 1971)

ALY BRENNER NOGUEIRA PEREIRA²

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o continente africano cedeu milhares de pessoas para fazerem parte dos exércitos dos dois lados em disputa. A França agregou milhares de africanos de toda a África Ocidental Francesa. Chamados de *tirailleurs sénégalais*, eles participaram de diversas batalhas, ajudando na libertação francesa. Sofreram racismo, desprezo e não foram remunerados como prometido, muitos até foram forçados a lutar. Ousmane Sembène (1923-2007), cineasta e literato senegalês, conhecido como o “pai do cinema africano”, dentre diversas obras cinematográficas, produziu algumas

¹ Este artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa de iniciação científica intitulada “Fogo à vontade! - lendo os massacres coloniais pelos filmes senegaleses ‘Emital’ (1971) e ‘Camp de Thiaroyé’ (1988), de Ousmane Sembène”, processo nº 2021/13569-8, com fomento da 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.

Tal artigo foi originalmente escrito como trabalho final para a disciplina de Laboratório de Cinema I (13091), ministrada pelo Prof. Dr. Francisco Alexandre Lopes Figueiredo Merino, do curso de Cinema da Universidade da Beira Interior (UBI), em Covilhã, Portugal. A disciplina foi cursada durante um intercâmbio acadêmico realizado no segundo semestre de 2022 e fomentado pela DERI/UNICAMP e pelo Banco Santander.

O mesmo foi também apresentado em forma de comunicação no I Seminário GP de Cinema INTERCOM em 23 de março de 2023. A mesa intitulada “Cinemas Negros na África e no Mundo” foi mediada pela Profa. Dra. Fernanda Aguiar Carneiro Martins (UFRB), que trouxe críticas muito importantes para a melhoria do trabalho. Assim como fizeram colegas especialistas em cinemas africanos que também apresentaram suas pesquisas, a Dra. Ana Camila Esteves (King's College London/UFBA) e a Dra. Morgana Gama de Lima (UFBA). Devo a construção deste artigo a todas essas pessoas que muito admiro.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, na área de pesquisa “Dinâmicas e Linguagens Políticas” e na linha “Deslocamentos, Desigualdades e Direitos”. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: a230747@dac.unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6626-535X>.



voltadas à temática desses soldados africanos. *Emitai* (1971) é o primeiro filme e longa-metragem de sua filmografia a tratar da temática com destaque. A sequência desenvolvida e analisada neste artigo é a "dos *tirailleurs*", que se caracteriza por possuir diversas cenas interligadas com representações desses soldados coloniais. Ela é a mais longa da obra; no entanto, é uma das mais claras, já que a sua temática não volta a aparecer com o mesmo protagonismo depois – sendo finalizada pela aparição dos créditos iniciais. Considerando que Sembène fez parte do exército colonial, pretendemos pensar a sequência como a abertura da obra analisada, mas também da temática em sua filmografia, além de trazer uma leitura técnica baseada na sua construção cinematográfica. Percebe-se que a sequência tem extrema importância na obra e, além de se conectar com a própria história do cineasta, traz a representação desses sujeitos como uma forma de justiça às experiências desses soldados. A partir de uma linguagem simplista e direta, sua visão fortemente política e descolonizadora se expressa.

Palavras-chave: Cinema e História; Cinema Africano; Cinema Senegalês; Soldados Coloniais; Segunda Guerra Mundial.

During the Second World War (1939-1945), the African continent ceded thousands of its people to take part in the armies on both sides of the conflict. France conscripted thousands of Africans from all over the then-called French West Africa. They were called *tirailleurs sénégalais*, they took part in various battles, assisting in the liberation of France. They suffered racism, they were despised and did not get due compensation for their services as was promised, many were even forced to fight. Ousmane Sembène (1923-2007), Senegalese cineast and writer, known as the "father of the African cinema", amongst many cinematographic works, produced some focused on the theme of these African soldiers. *Emitai* (1971) is the first featured film of his filmography to focus specifically on the theme. The sequence developed and analysed in this article is "of the *tirailleurs*", which is characteristic for having plenty of scenes connected to the representation of these colonial soldiers. It is the longest in the movie, but it is the most obvious, as the theme does not have the same emphasis later on – ending with the opening credit sequence. Given Sembène served in the colonial army, we aim to think the sequence as the opening of the film, but also of this theme in his filmography, more so, we present a technical read based on his cinematographic works. It is worth noting that the sequence is of extreme importance for the film and, not only is it connected to the cineast's past, it brings a representation of these people as a tribute of justice to these soldiers. With a simple and direct language, his highly political and decolonising vision is expressed.

Key-words: Cinema and History; African Cinema; Senegalese Cinema; Colonial Troops; Second World War.



1. OUSMANE SEMBÈNE E O SEU CINEMA POLÍTICO SENEGRALÊS



1.1. Ousmane Sembène – o “pai do cinema africano” e *tirailleur senegalês*

Ousmane Sembène, ou Sembène Ousmane, e até mesmo Usman Semben (Cunha, 2016, p. 7)³ foi um grande cineasta senegalês. Em 1966, lançou *La Noire De*, primeiro longa-metragem de sua carreira e também o primeiro da África Subsaariana. Por essa razão, ficou conhecido como o “pai do cinema africano”. Sembène, como é popularmente referenciado, nasceu no ano de 1923 em Ziguinchor, na região de Casamansa – interior do Senegal. Ao longo de sua vida trabalhou como encanador, pedreiro e aprendiz de mecânico. Um fato que merece destaque de sua vida foi que, durante a Segunda Guerra Mundial, serviu ao exército francês – afinal, o Senegal fazia parte da África Ocidental Francesa (AOF),⁴ uma das colônias da França.

Durante o período como *tirailleur sénégalais*,⁵ sua experiência não foi muito positiva (Pereira; Gomes, 2021, p. 1), já que, por resistir à disciplina militar, foi o único soldado de sua base que não recebeu o certificado de boa conduta (Oliveira, 2015, p. 44), e ao chegar em Dakar, nem sequer recebeu pagamento (Gomes, 2013, p. 51). Além disso, há a ideia de que, com essa experiência, ele “aprendeu o que era racismo e observou os mecanismos do colonialismo de

³ Como explica Paulo Cunha: “no Senegal, o seu nome civil era Ousmane Sembenè; em França, de acordo com as regras de citação bibliográfica, é citado como Sembène Ousmane; e em dialecto wolof, falado em vários países da África Ocidental, o seu nome escreve-se Usman Semben. Ousmane é o nome próprio e Sembène o apelido familiar, mas o senegalês adoptou a forma francesa Sembène Ousmane como uma marca autoral ou nome artístico, assinando assim a maior parte da sua obra enquanto cineasta e enquanto escritor.”

⁴ Era uma federação criada em 1895, e que se dissolveu em 1958, com as independências africanas, compreendia 8 territórios. Dakar, a atual capital do Senegal, era a capital dessa federação.

⁵ Nome que pode ser traduzido para “Atiradores/Soldados/Fuzileiros Senegaleses”. Segundo a historiadora israelense Ruth Ginio, a França começou a recrutar africanos para seu exército em 21 de julho de 1857 e, apesar de chamados de *sénégalais*, vinham de toda a AOF e não exclusivamente do Senegal (GINIO, 2006, p. 143).



perto”, fundando, assim, uma consciência anticolonial (Lima Júnior, 2014, p. 20). Sembène se alistou para lutar na Segunda Guerra durante sua adolescência, mas não se tem conhecimento do ano exato, sendo 1943 ou 1944. 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 (Gomes, 2013, p. 50-51).

Depois dos dezoito meses obrigatórios no exército, Sembène voltou a Dakar, mas, em razão do desemprego, partiu para a França. Desta vez havia um novo sentimento em relação à metrópole francesa, já que, após a sua experiência de guerra, o pertencimento que antes sentia por ela estava quebrado. Em Marselha, trabalhou como estivador, tornou-se um líder sindical e, posteriormente, filiou-se ao Partido Comunista Francês (PCF). Sua fama como líder político contribuiu para Sembène ganhar uma bolsa de estudos na área de Cinema, em Moscou, na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (Schefer, 2015, p. 142). Sarah Maldoror, importante cineasta angolana, foi sua colega no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética – VGIK (Schefer, 2015, p. 143). Sembène também frequentou o *Gorky Film Studio*,⁶ onde, entre 1961-1962, aprendeu a arte cinematográfica de teor marxista com conhecidos cineastas soviéticos Mark Donskoy e Sergei Gerasimov (Cunha, 2016, p. 5).⁷

⁶ Estúdio de cinema em Moscou fundado em 1915, e existente até hoje. Foi o responsável por realizar o primeiro filme soviético de ficção científica: *Aelita* (1924); o primeiro filme sonoro soviético: *Road to Life* (1931); e também o primeiro filme soviético colorido: *Grunya Kurnakova* (1936). O estúdio, que ao final da URSS havia produzido mais de 1.000 filmes, mudou de nome diversas vezes, de 1948 até 1963 recebeu o nome de Maxim Gorky – período esse em que Sembène esteve visitando e aprendendo a arte cinematográfica no estúdio. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/gorky-film-studio>. Acesso em: 08 mar. 2024.

⁷ Donskoy é conhecido pela adaptação da trilogia autobiográfica do escritor Maxim Gorky (que dá nome ao estúdio de cinema que trabalhava): *The Childhood of Maxim Gorky* (1938), *Gorky 2: My Apprenticeship* (1939), *Gorky 3: My Universities* (1940). Já Sergei Gerasimov é reconhecido Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.



Sua influência marxista é bem perceptível pelas temáticas populares tratadas, assim como por falas de Sembène, em que “negou ter sido influenciado pelo trabalho de outros realizadores, com exceção dos diretores soviéticos Mark Donskoy (seu instrutor no Gorky Studio) e Sergei Eisenstein” (Gomes, 2013, p. 63). Essa fala das influências estritamente soviéticas é criticada por Tiago Gomes, já que o pesquisador mostra que o cineasta também aprendeu e se influenciou com o arcabouço de filmes que assistiu principalmente em sua infância em Dakar (Gomes, 2013, p. 63). A obra completa de Sembène é composta por diversos filmes e livros, pois, antes de tornar-se cineasta, dedicou-se à literatura. Ao total, dirigiu treze obras filmicas. Sua última foi *Moolaadé* (2003). Faleceu quatro anos depois, em 2007, com 84 anos, em Dakar (Scott, 2007, p. 65).

1.2. Cinema(s) Africano(s) e o Cinema Senegalês

A história de vida de Sembène se entrelaça às do(s) cinema(s) africano(s), pois ele tem um papel fundamental nesse período inaugural. O uso do plural é devido à diversidade dos 54 países do continente e de seus respectivos cinemas, que comumente são generalizados como algo homogêneo – por mais que compartilhem diversas características, ainda assim, possuem diversas peculiaridades. Algo em comum, por exemplo, é o fato de estas cinematografias terem tido início a partir das independências de seus países.⁸ No Senegal ela ocorreu no ano de 1960, década em que Sembène começou a sua carreira de cineasta. Outra característica em comum é a cooperação cultural e financeira com

pelas suas obras realistas-socialistas: *The Young Guard* (1948) e *And Quiet Flows the Don* (1957–1958).

⁸ Na maior parte das colônias francesas isso acontece na década de 1960; já as independências das colônias portuguesas ocorrem posteriormente, na década de 1970.



países europeus (Mortimer, 1972, p. 67);⁹ a forte participação em festivais, tanto na Europa, quanto na África;¹⁰ além de diversas outras questões.¹¹

A produção cinematográfica do Senegal se encontra nesse contexto do cinema na África; no entanto, é importante saber de suas especificidades também. Paulin Soumanou Vieyra, diretor de produção do filme a que este trabalho se dedica a analisar (Vieyra, 1972, p. 123), foi um cineasta senegalês que realizou diversas funções no cinema, dirigiu seus próprios filmes, como também auxiliou em outras produções, incluindo algumas de Sembène. Vieyra tem um local privilegiado nessa história ao ter sido o precursor do cinema no Senegal. Em 1952, ele foi admitido no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), escola de cinema fundada em 1943, que hoje é a *École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son* (ENSMIS). Em 1954, finaliza seu filme de graduação *C'Était il y a Quatre Ans* e, um ano depois, em 1955, lança *Afrique sur Seine*, curta-metragem filmado na França, já que os africanos eram proibidos de filmar nas colônias. Por essa razão, seu filme sobre a diáspora africana é precursor para esse cinema pós-independência. Deste modo, Vieyra ganha lugar de destaque em relação ao cinema no Senegal.

Logo no início da década de 1960, Vieyra tem um papel importante ao encorajar e ajudar Sembène a prosseguir com estudos sobre cinema e a realizar seu primeiro curta (Sembène, 2004, p. 22). Além disso, ele se destaca também pelas produções escritas sobre o cinema na África, principalmente falante da língua francesa. Um de seus livros é *Le Cinéma au Sénégal*, publicado em 1983.

⁹ Sembène disse uma vez: "I take money where I can find it. I am ready to ally myself with the devil if this devil gives me the money to shoot films".

¹⁰ Dois exemplos: *Journée Cinématographique de Carthage*/Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC) em Túnis, Tunísia, e o *Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision*/Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Uagadugu (FESPACO) em Ouagadougou, Burkina Faso.

¹¹ Para mais informações, ver: ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p. 19-35.



Nele é feita a escrita de uma história incipiente do que ainda iria se desenvolver mais. Afinal, após esta data, o cinema senegalês teria produções significativas, como *Camp de Thiaroye* (1988) e *Moolaadé* (2004) de Sembène, e *Hyènes* (1992), de Djibril Diop Mambéty.

Vieyra, a partir do recorte temporal de 1950 a 1982, divide sua historicização do cinema senegalês em alguns períodos. O intervalo entre 1950-1960 é intitulado *La Préhistoire* ("A pré-história", tradução própria), no qual africanos, incluindo os senegaleses foco de análise de Vieyra, antilhanos e membros da diáspora pioneiros se encontram na França para fazer seus estudos e produzir seus primeiros filmes (Vieyra, 1983, p. 53). É desse período, por exemplo, a formação de Vieyra no IDHEC. O próximo período, de 1960-1966, é o que o autor chama de *Les Essais* (subdividido em *Premiers pas, Encore les Français e Le vrai départ*, ("Os ensaios [Primeiros passos, Ainda os franceses, A verdadeira partida]", tradução própria).

Nesses anos, o cinema começa a ser propriamente produzido no Senegal, já que a independência do país se dá em 1960 e, desta forma, se dão os "Primeiros passos" no cinema com dois filmes: *Une Nation est Née* (1961), de Vieyra, e *Le Grand Magal de Touba* (1962), de Blaise Senghor. Durante este período, "Ainda [há] os franceses", gravando no Senegal, como Jean-Claude Bonnardot com *Sénégal ma Pirogue* (1961) e Yves Ciampi que realiza *Liberté I* (1962), filmes em que se percebe um olhar exótico do ocidente sobre o Senegal (Vieyra, 1983, p. 57). Ainda nesta fase, tem o que Vieyra chama de "A verdadeira partida", quando diversos cineastas senegaleses produzem curtas dando corpo à cinematografia do país. Deles, se destaca o primeiro curta de Sembène, *Borom Sarret* (1963).

A terceira fase, que Vieyra intitula *SEMBÈNE, TRAORE et les Autres* ("Sembène, Traoré e outros", tradução própria), corresponde aos anos de 1966 a 1973. Ela se inicia com o lançamento de *La Noire De* (1966), realizado por

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185





Sembène, que, como já dito, constitui o fato histórico de ter sido o primeiro longa-metragem da África Subsaariana (Vieyra, 1983, p. 68). A fase também é constituída de diversas outras obras que, de suas próprias formas, enumeram e fortificam o cinema senegalês. Assim, Vieyra destaca as produções sembènianas, incluindo *Emitaï* (1971), fonte analisada neste artigo. Mas também filmes de outros cineastas do país, como Mahama Johnson Traoré, Ababacar Samb Makharam, Djibril Diop Mambéty e, brevemente, Safi Faye. É interessante apontar que Traoré é colocado no título da seção, ganhando certo destaque, mas, na escrita, Vieyra faz diversas críticas a seus filmes, principalmente de valor técnico (Vieyra, 1983, p. 81). Seu lugar de destaque no livro se dá, provavelmente, pela produção numerosa até aquela época, e também por elogios importantes recebidos em alguns filmes (Vieyra, 1983, p. 89). Posteriormente, é preciso dizer que Mambéty teve seu lugar elevado na escrita do cânone cinematográfico senegalês, em vez de Traoré.

Entre 1974 e 1976 encontra-se a fase *SNC* (*Société Nationale de Cinématographie* / "Sociedade Nacional de Cinematografia", tradução própria). Criada em 1972 (Vieyra, 1983, p. 40), a SNC foi fundamental para financiar quatro longas senegaleses em 1974, e um deles é *Xala* de Sembène. A SNC também financiou alguns curtas; neste caso, Vieyra destaca o nome de Ben Diogaye Bèye, com a obra *Les Princes Noirs de Saint-Germain des Prés* (1975). Porém, essa lógica entra em declínio, já que, em 1977, o órgão é extinto devido à má gestão (VIEYRA, 1983, p. 88). Por último, entre 1976 e 1982 se encontra o *Le Retour au Mégotage* ("O retorno da *mégotage*", ou "O retorno do cinema de bituca de cigarro", tradução própria)¹² (Vieyra, 1983, p. 94). Esta fase termina em 1982, devido à

¹² *Mégotage*, palavra francesa que tem uma tradução próxima para "economizar", foi um termo cunhado por Sembène para tratar de seu cinema e, de certa forma, do cinema africano, já que ambos compartilhavam uma lógica de produção com poucos recursos (UREKE, 2019, p. 149-150). Alguns teóricos já traduziram o termo para "*cigarette-butt cinema*", criando uma analogia com a busca pelas bitucas de cigarro por fumantes que não possuem recursos (UREKE, 2019, p. 150). Por Domírios da Imagem, vol. 19, 2025.



interrupção da produção do livro, já que a obra é publicada em 1983. Nela, o destaque é dado para a busca de outras formas de financiamento, dado que a SNC foi extinta. Vieyra percebe um retorno às buscas individuais de investimento, e até mesmo a criação de novas fórmulas, como a usada por *Ceddo* (1977) de Sembène, que se beneficiou de um nível do Estado e também de um nível de banco (Vieyra, 1983, p. 95). Há, ainda, outras formas, como a criação pelo governo senegalês do *Fonds d'Aide à l'Industrie Cinématographique* ("Fundo de Ajuda à Indústria Cinematográfica", tradução própria) (Vieyra, 1983, p. 99). A escrita de Vieyra termina em 1982-1983, mas a história continuou a ser feita, com muitas novidades e "fases" que o livro não abarca pela sua historicidade, mas que, sem dúvida, precisam ser narradas.

É importante dizer, também, que há outras divisões deste cinema. Uma recorrente na internet é a que o divide em três fases. Até final da década de 1960

essa razão, foi feita a segunda tradução de "O retorno do cinema de bituca de cigarro". Outros termos existentes próximos são: "*trash*" e "*cinema of struggle*", de Kenneth Harrow. Há, ainda, outras explicações que atrelam o termo também à Sembène, no contexto do final da década de 1960 ao início da de 1970, e a uma "produção de filmes cujo objetivo maior era denunciar as mazelas e indigências causadas pela dominação colonial europeia" (Oliveira, 2016, p. 54), algo que, por sua vez, é muito característico de Sembène. Essa lógica pode se sobrepor à outra, visto que muitos dos filmes produzidos nesse sentido de economia também denunciavam as mazelas. A tradução, neste modo, ainda se coloca como "mesquinho" ou "avarento", para mostrar as desigualdades de alguns cineastas de certas origens geográficas terem muito para filmar, enquanto outros tinham pouco.

Vieyra não explica a palavra, muito menos a traduz, já que escreve em francês – mas ela é utilizada para descrever esse período do cinema senegalês em que a procura por financiamento se dificultou, ao mesmo tempo, em que diversos desses filmes criticam os problemas que a colonização proporcionou. Porém, não é possível resumir todas as obras a isso, ação que seria limitadora, pois tais filmes do período apresentam outras narrativas e violências diversas, como da implantação do islamismo no continente, para citar uma delas. A primeira tradução e explicação, neste modo, deve ser vista de forma mais central, já que é usada atualmente para pensar cinemas contemporâneos africanos com diversas dificuldades de financiamento e que recorrem a resoluções alternativas para combater isso, como o de Zimbábue na leitura feita por Ureke.

Manthia Diawara, ao utilizar o termo, no sentido defendido acima, na sua obra *African Cinema: Politics & Culture* (1992), o liga, em uma nota de rodapé (Diawara, 1992, p. 167), a uma entrevista que Sembène concedeu à Guy Hennebelle, em 1978 (HENNEBELLE, Guy. Entretien avec Sembène Ousmane. *Afrique littéraire et artistique*, [S.I.], [S.v.], n. 49, p. 124, 1978.). Data anterior à publicação da obra de Vieyra que também utiliza o conceito. Esta informação permite pensar uma importante e necessária genealogia do termo.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



(1955-1969), a primeira época é chamada de "Filmes iniciais", caracterizada como "insignificante", devido à baixa quantidade de filmes feitos (Arruda, 2011). Esta afirmativa deve ser criticada, pois os filmes produzidos neste período são extremamente significativos se considerarmos que dão início a essa produção senegalesa; e é nele que *La Noire De* se situa, inclusive após um difícil contexto de repressão e impossibilidade de filmar. Por essa razão, é nesse contexto que Sembène e, por consequência, o Senegal, se colocam artística e politicamente em um local de visibilidade e de expressão. A próxima fase seria a que ficou conhecida, na década seguinte, como "Os Anos Dourados" (1970-1979), quando o país começou a se destacar e produzir uma maior quantidade de filmes (Arruda, 2011). Deste período, é possível citar as três obras de Sembène nos anos 70, que inclui *Emitaï* (1971), além do surgimento de figuras como Mambéty com a obra de *status cult Touki Bouki* (1973), e Safy Faye, responsável por *Kaddu Beykat* (1975), o primeiro longa-metragem feito por uma mulher africana comercialmente distribuído.

Além disso, é neste período que são consolidados importantes canais de trocas entre cineastas africanos e negros, como o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), fundado no ano de 1969, que recebe o nome atual em 1972; e a Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI), fundada também em 1969 e inaugurada em 1970 - ambos em Burkina Faso. Instituições que, como um todo, permitem o compartilhamento, visualização e premiação, em espaço privilegiado, das diversas imagens e experiências cinematográficas produzidas na África e nas suas diásporas; além da discussão e delimitação de políticas específicas para os cinemas e seus cineastas do continente africano (Diawara, 1992, p. 128-130). Sembène foi uma figura central na criação de ambas, sendo participante ativo ao longo dos anos, e permanecendo, após sua morte, de forma quase onipresente em tais espaços. Manthia Diawara, em seu relato sobre a 21^a FESPACO, em 2009, mostra como a

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185





primeira edição após a morte de Sembène, em 2007, carregava uma permanência, em seus mais diversos sentidos, dessa figura de liderança, mesmo *post mortem* (Diawara, 2010, p. 24-25).

Ainda, como uma continuidade da divisão acima, há a ideia de uma terceira fase que começaria nos anos 80 e viria até o presente (CINEMA OF SENEGAL, 2024). Ela é descrita como uma fase de “declínio” da produção filmográfica. Essa conjuntura também é acompanhada pela diminuição de salas de cinema e um aumento do interesse por vídeos e televisão, incluindo produções internacionais (Rolfsen, 2018). No entanto, é importante refletir sobre tal narrativa, pois não é originária de referências mais confiáveis, como a leitura de Vieyra, um especialista no tema. Além disso, nesta divisão em três fases há um enfoque no cinema histórico e pioneiro do Senegal, não considerando importantes nomes atuais como Moussa Touré (*La Pirogue*, 2012), Alain Gomis (*Félicité*, 2017), Mati Diop (*Atlantique*, 2019), Moussa Sene Absa (*Xalé*, 2022) e Alice Diop (*Saint Omer*, 2022), lista que inclui franceses-senegaleses, devido à perspectiva do papel da diáspora africana no mundo contemporâneo. Ademais, não reflete ou, melhor, considera como parte do cinema uma transposição da produção de cinema para *streamings* e TVs. Logo, por mais que esses aspectos aqui levantados nos façam pensar em uma historicização do cinema no Senegal atualmente, precisamos repensá-la ao ver tais nomes, dando destaque também à produção do século XXI.



Imagens 1 e 2 - Créditos do filme - título e produtora

12



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai*(1971), de Ousmane Sembène (00:17:29, 00:17:50).

Imagens 3 a 11 - Créditos do filme - atores, produtor, som, fotografia, montagem e realização



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai*(1971), de Ousmane Sembène (00:19:27, 00:19:33, 00:19:40, 00:19:48, 00:19:50, 00:19:54, 00:20:00, 00:20:05, 00:20:08).



2. **EMITAÏ – PENSANDO A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EM UM PONTO DE VISTA AFRICANO A PARTIR DOS TIRAILLEURS**

2.1. Sequências de resistências históricas e filmicas

Sendo a sexta produção de Sembène, mas o seu terceiro longa-metragem, a obra é uma representação filmica da histórica revolta de Aline Sitoé Diatta¹³ e do massacre ocorrido na região da Casamansa, no sul do Senegal, em 1942, que aparece no clímax do filme. Assim, a narrativa filmica também se passa no mesmo ano, no período da Segunda Guerra, na vila de Efok,¹⁴ localizada na região da Casamansa. A trama acompanha uma vila do grupo étnico diola,¹⁵ na qual sua população é obrigada a entregar parte do arroz que produziram para líderes coloniais com o objetivo de alimentar os soldados coloniais que lutam na Europa e são originários da vila. O conflito principal se dá pelo fato de as mulheres diolas, que são responsáveis pela colheita, decidirem resistir, escondendo os grãos.

Diatta, uma pastora diola, tinha como missão lutar pela liberação de Casamansa, pregando contra as autoridades francesas coloniais e criando multidões ao seu redor. Os agentes do comandante colonial exigiam dos camponeses um volume de arroz superior ao que eles realmente eram capazes de produzir, o que fez com que sua vila se rebelasse contra tal exigência. Por fim,

¹³ Aline, nascida 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, 2004, p. 40).

¹⁴ Vila do departamento de Oussouye, na região de Ziguinchor. O filme foi gravado em Efok, mas não se tem certeza da localidade exata do acontecimento histórico que o filme representa, a única certeza é a localidade da região da Casamansa.

¹⁵ Um dos grupos étnicos do Senegal, originários da região da Casamansa, que falam a língua *Jola*. *Diola* é a transcrição francesa, e *Jola*, a original, mas também encontramos o mesmo grupo com as seguintes denominações: *Yola*, *Jóola*, *Joolas*, *Djolas*, *Dyolas*, *Dyamate*, *Kudamata*, *Kujamaták*. São diferentes e não devem ser confundidos com o povo *Dyula* ou Diúlas, um grupo étnico mandinga habitante de diversos países da África Ocidental.



muitos nativos foram mortos com a intervenção de tropas (Diop, 2010, p. 79). Diatta acaba sendo presa em 28 de janeiro de 1942 e exilada, primeiro em Saint-Louis, depois em Tumbuktu, lá morrendo (Gadjigo, 2004, p. 40).

É importante situar que *Emitaï* ganha uma continuação lançada em 1988, também realizada por Sembène, só que em conjunto com outro realizador senegalês, Thierno Faty Sow. *Camp de Thiaroye*, que é ambientado no ano de 1944 em Thiaroye, um *arrondissement* da região de Dakar, no Senegal, mostra uma outra perspectiva durante a Segunda Guerra no continente. Desta vez, dois anos após os acontecimentos de *Emitaï*. O sexto longa de Sembène é ligado ao seu terceiro pela personagem do Sargento Diatta – que tem o mesmo sobrenome da líder da revolta de 1942. A trama de 1988, que conta a história verídica do massacre de Thiaroye, traz o sargento Diatta como personagem principal. No início do filme descobrimos que ele é originário de Efok, a vila onde *Emitaï* é ambientado, e ficamos sabendo, por meio de seus familiares, que seus pais morreram em 1942, em um ataque do exército francês.¹⁶ Diatta acaba por ter o mesmo fim: ele morre em outro massacre, desta vez em Thiaroye, dois anos depois, ao lado de seus colegas soldados que serviram à França.

Deste modo, os dois filmes compartilham duas temáticas coloniais: a dos soldados e dos massacres – ambas durante a Segunda Guerra. Historicamente, a França recrutou milhares de africanos de suas colônias para lutar junto aos seus exércitos nas duas grandes guerras mundiais – na Segunda com números mais expressivos. Os dados fornecidos por Ruth Ginio mostram que, de setembro de 1939 até a ocupação da França, em 1940, 100 mil soldados da AOF somaram-se ao exército francês, sendo que 75% deles serviram na Europa; no ano de 1940,

¹⁶ "Afortunadamente, você sobreviveu. Você voltará à aldeia e cultivará seus campos de arroz. — O que matou meus pais? — Foram mortos pelos soldados. Eles arrasaram a aldeia a golpe de fuzis e de canhões. — Eles mataram meus pais? — Sim, os soldados mataram seus pais" (00:18:28 - 00:18:50). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>. Acesso em: 1 jan. 2023. O vídeo, que se localizava no *YouTube*, foi removido por problemas de direitos autorais.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



9% do exército francês era formado por africanos (Ginio, 2006, p. 143). Muitos se voluntariaram devido aos discursos de líderes e pelo sentimento da França ser a pátria mãe; outros eram recrutados à força. É nessa conjuntura que ocorre o fato histórico representado na obra analisada.

Não é possível dividi-la toda em sequências (Aumont; Marie, 2006, p. 268-269). De acordo com a leitura feita, há somente quatro momentos que podem ser considerados como unidades de sentido delimitadas a partir da narrativa – sendo uma delas marcada por um sentido estilístico também. Dos 98 minutos de *Emitaï*, é possível perceber duas sequências no primeiro ato, uma no segundo ato e uma no terceiro ato da narrativa. A última (01:29:31/01:30:34 - 01:36:36), que podemos chamar de “sequência do massacre”, é delimitada pelo intercalar das cenas das mulheres celebrando o ancião morto no primeiro combate com as tropas francesas – assim como o desenrolar do massacre –, sinalizada principalmente pela presença marcante do silêncio após os tiros. No meio do filme (00:47:11 - 00:52:43) há o que podemos delimitar de “sequência religiosa” – quando os anciões não só conversam, como invocam *Emitaï*, deus do trovão/da chuva,¹⁷ e que dá nome à obra. Nesse momento, há uma mudança estética em relação a todo o filme, com o uso de efeitos especiais da época, e também uma mudança da narração, que era então muito realista.

Os 20 primeiros minutos do filme delimitam mais duas sequências: a de abertura – que chamo de “sequência dos *tirailleurs*” (00:00:00 - 00:16:21) – e,

¹⁷ *Emitaï*, na língua diola, é traduzido por Sembène, em entrevistas, como deus do trovão. Tradução também utilizada nos diversos lançamentos do filme em línguas de origens europeias. Gomes mostra que esta lógica dialoga com uma tradição mitológica conhecida pelos europeus, exemplificada por Thor, na mitologia nórdica, e, por Zeus, na mitologia grega. Complexificando o debate, Gomes mostra que pesquisas recentes, como a de Wilmetta J. Toliver-Diallo, trazem uma outra perspectiva. A tradução de *Emitaï* como deus da chuva permite retornar a um aspecto perdido pelo antropólogo francês Louis Vincent Thomas, que em 1959, ao pesquisar os diolas, interpretou que Aline Diatta fez uma tempestade. Thomas, no entanto, não percebeu a relação entre chuva (*emitai*) e o Supremo (*emit*), e também ao fato de que a chuva, para os diolas, é um presente dos deuses (Gomes, 2020, p. 10-11).



depois, a “sequência dos créditos” (00:16:22 - 00:20:41). Esta última é marcada pelos letreiros dos créditos, em conjunto com uma nova temática de cenas, que mostram o trabalho manual de mulheres e crianças na plantação e colheita do arroz, e também de outras culturas, apresentando a subsistência do grupo diola. Todas essas sequências foram interpretadas e criadas pela leitura de quem escreve este artigo – sendo, portanto, autorais. O resto do filme traz diversas cenas intercaladas que não possibilitam uma unidade de narrativa, já que muitas das vezes são temáticas e ações divergentes.

2.2. Sequência “dos *tirailleurs*” – para além de um monumento arquitetônico, um monumento filmico

A sequência a ser desenvolvida e analisada neste texto é a “dos *tirailleurs*”. Ela se caracteriza por ser a mais longa do filme. No entanto, é uma das mais claras, já que a sua temática não volta a aparecer com o mesmo protagonismo depois. Os 16 minutos, desde o seu início, dizem respeito aos soldados coloniais africanos, sejam eles os que são colocados para lutar contra os europeus, ou os que precisam ir contra os conterrâneos africanos.

Ao todo, foram contabilizadas 17 cenas para essa sequência. Porém, algumas delas são cortadas e intercaladas. Assim, se os mesmos espaços e narrativas forem juntados, temos 9. Aqui serão analisados alguns aspectos dessas cenas, reforçando o porquê pertencem a essa sequência. O primeiro plano do filme é um letreiro com uma dedicatória de Sembène: “*JE DÉDIE CE FILM A TOUS LES MILITANTS DE LA CAUSE AFRICAINE (SEMBÈNE)*”.¹⁸ A década de 1970, no continente África, é marcada pelas guerras de independência em relação a Portugal, quando Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e

¹⁸ “DEDICO ESTE FILME A TODOS OS MILITANTES DA CAUSA AFRICANA (SEMBÈNE)” (00:00:00 - 00:00:06, tradução própria).

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



Príncipe protagonizam as revoluções africanas em prol da independência. O sul do Senegal faz fronteira com Guiné-Bissau, e o povo diola, protagonista do filme, vive nos dois países. Desse modo, Sembène presta homenagem, em especial, aos militantes do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral. Inclusive, durante as gravações do filme, militantes do PAIGC visitaram os sets de filmagem, assim como Cabral, que esteve presente na estreia e expressou que a obra representava a luta colonial que protagonizavam com a metrópole portuguesa (Busch; Annas, 2008, p. 72-73). Para além disso, a dedicatória se mostra ainda mais significativa, já que dois atores do filme, chamados de mártires por Vieyra, alguns meses depois das filmagens, morreram ao pisar em uma mina portuguesa, localizada nos lugares de filmagem, que também foram campo de batalha entre os portugueses e os guineenses durante a libertação nacional (Vieyra, 1983, p. 78).¹⁹

¹⁹ O filme *Mortu Nega* (1988), do cineasta Flora Gomes de Guiné-Bissau, por exemplo, traz a representação da presença das minas portuguesas e de sua mortalidade durante a guerra de libertação contra Portugal no território (00:09:33 - 00:14:03). Além de também representar os comandos africanos, os soldados coloniais africanos que lutaram ao lado dos portugueses durante a própria guerra de independência (00:35:00 - 00:37:28), os chamando de "traidores imundos" (00:37:20). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TNZ_4lczt5A. Acesso em: 6 ago. 2024.



Imagen 12 - Dedicatória de Sembène

88
1



Fonte: Fotograma do filme *Emitai* (1971), de Ousmane Sembène (00:00:01).

Em termos de narrativa, o filme começa em um campo, em uma espécie de trilha, pela qual passa um africano corriqueiramente. No entanto, um conflito começa quando *tirailleurs* senegaleses aparecem da selva e o capturam – de início, o espectador não entende o porquê. Porém, com as próximas cenas, é explicado que eles estão à procura de novos “voluntários” para compor o corpo de soldados coloniais. Tais africanos se tornarão *tirailleurs* e lutarão pela França na guerra. Essa cena, de modo a situar o espectador, apresenta um plano geral feito através de uma câmera fixa com tripé, como podemos perceber pelo equilíbrio da imagem e, também, por fotografias do *making-off*. A cena é intercalada com a reação de crianças presenciando essa ação, feitas em uma escala de plano médio. As cores da cena são as mesmas de toda a sequência, e até do filme: o bege, o amarelo e o laranja são predominantes. Em certos momentos, o verde e o azul são adicionados devido à natureza, predominante por causa das matas, do céu e da noite. O vermelho aparece devido ao figurino dos *tirailleurs*, que têm uma chéchia na cabeça e, ainda, devido às representações dos deuses.



Imagens 13 a 16 - Abertura com a “captura” do nativo e crianças observando

19



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai*(1971), de Ousmane Sembène (00:00:19, 00:00:28, 00:00:40, 00:00:44).

Imagens 17 e 18 - Do lado direito, *tirailleurs* esperando nativos passarem pelo caminho para os capturarem. Do lado esquerdo, uma fotografia da gravação da mesma cena, com Sembène (sem chapéu/boné e com a mão no bolso) supervisionando a filmagem





Fonte: Fotograma do filme *Emitai* (1971), de Ousmane Sembène (00:01:10).

Fotografia de Michel RENEAUDEUA/Getty Images. Disponível em:
<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/le-r-alisateur-sembene-ousmane-est-lun-des-plus-c-l-foto-jornal%C3%ADstica/945916188?adppopup=true>. Acesso em: set. 2021.

A cena ganha sentido quando, na montagem, é seguida por outra, desta vez no centro da vila, com um ancião preso e vigiado por um *tirailleur*. O motivo é o seu filho ter se escondido para não ser capturado e forçado a se tornar um soldado colonial. Sembène é conhecido por fazer, desde a década de 1960, um cinema que pensa o gênero e coloca o feminino como central (Pereira, 2022, p. 250-251). Nesta obra não é diferente. As mulheres são as agentes e revoltosas, enquanto os homens são passivos e mortos pelos franceses (Cunha, 2016, p. 14) – Sembène constrói essa lógica com os planos e ângulos nesta cena. Enquanto um dos anciões da vila está preso, mulheres e crianças estão ao seu redor, em planos médios, observando a sua masculinidade ser humilhada. Além disso, o ângulo *plongée* é utilizado no ancião, de modo a mostrá-lo ainda mais submisso – assim, a montagem abusa ainda mais dos olhares da população, majoritariamente feminina. É importante dizer que o realizador ainda aproveita da profundidade de campo (Aumont; Marie, 2006, p. 242) para a narrativa; é assim que as filhas do ancião saem do plano e, depois voltam, quando convenceram o irmão a se voluntariar ao corpo militar.

Isso dialoga com os estudos sobre o gênero na obra de Sembène. Olhar sua filmografia por essa perspectiva nos permite complexificar seus filmes, ainda mais quando analisados de forma comparada. Karen Lindo mostra que, nos seus primeiros filmes, o caráter dualista do masculino e feminino aparece muito, mas, neste caso, as mulheres representam a força, a verdade, a revolução. Em contraposição, os homens representam a fraqueza, a ineficácia, o vilanismo (Lindo, 2010, p. 111). Essa dualidade construída entre mulheres e homens, entre feminino e masculino, ou melhor, entre os diversos tipos de feminilidades e de Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



masculinidades, está presente em *Emitaï*, como dito anteriormente. Esta cena já introduz os papéis de gênero anunciados no final do filme. Contudo, essas visões são reforçadas na obra como um todo. Isso ocorre porque há o protagonismo feminino por meio da ação das mulheres diolas que, por plantarem e colherem o arroz, se revoltam contra as autoridades francesas, sendo, dessa forma, ativas e revolucionárias; já os homens, ao contrário, ficam em segundo plano no sentido de ação – são ineficazes. No entanto, é importante pontuar que, ao mesmo tempo, são os homens que têm diálogos, decisões e, por fim, os que morrem frente ao massacre das forças francesas.

Logo, acreditamos que essa agência dada às mulheres ainda não se compara com a presente em *Moolaadé* (2004), última obra da filmografia de Sembène que, para além de debater, denuncia a mutilação genital feminina. Em *Moolaadé*, a ação narrativa e todo o foco de ação se dá nas mulheres, diferente daquela agência feminina que traz um foco na liderança do masculino, por mais que ineficaz, em *Emitaï*. Em *Camp de Thiaroye*, essa dualidade não está tão presente pelo fato de ser um filme com foco narrativo nas personagens masculinas, sendo poucas as mulheres – figurantes ou não –, se comparado aos outros filmes do cineasta senegalês estudado (Pereira, 2022, p. 252). Isso possibilita com que o olhar seja desviado aos homens, permitindo pensar as masculinidades desses soldados coloniais, africanos e negros. Essa disposição e foco nos soldados se dá com o objetivo de heroicizá-los, de serem lembrados pelo público, e as poucas mulheres presentes na trama estão lá para reforçar essa ideia (Pereira, 2022, p. 254).

Ao analisarmos o massacre que os camponeses diolas sofrem, percebemos um caráter similar ao de *Camp de Thiaroye*. Isso se mostra quando, mesmo com a revolta, o diálogo e as estratégias traçadas, o final é trágico. Esses homens não conseguem reverter a violência que, no final, leva ao massacre. Fazendo uma leitura que reforça a divisão das masculinidades representadas na filmografia de



Sembène, podemos separá-la em 3 fases (Pereira, 2022, p. 252): 1^a) seriam os homens fracos e ridicularizados de *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974), e *Ceddo* (1977); 2^a) seriam os homens que têm convicções, mas acabam mortos por elas, como os protagonistas de *Camp de Thiaroye* (1988) e *Guelwaar* (1992), situando-se no meio termo entre esses dois extremos; já na 3^a): seriam os homens que têm suas convicções e conseguem viver bem com elas, provocando mudanças na sociedade, como em *Faat Kiné* (2004) e *Moolaadé* (2004). Deste modo, a semelhança entre o fim dos homens em *Emitai* e *Camp de Thiaroye* complexifica a 1^a fase, porque ela se mostra ser mais do que de homens fracos, ridicularizados. Eles, por mais que tenham ações ineficientes, compartilharam a morte como resistência, assim como as personagens da 2^a fase.

Imagens 19 a 22 - Cenas no centro da vila, com o pai preso e outros habitantes em volta. Na linha de baixo percebemos a profundidade de campo de algumas personagens saindo e entrando no campo



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai* (1971), de Ousmane Sembène (00:01:53, 00:02:26, 00:02:35, 00:06:43).

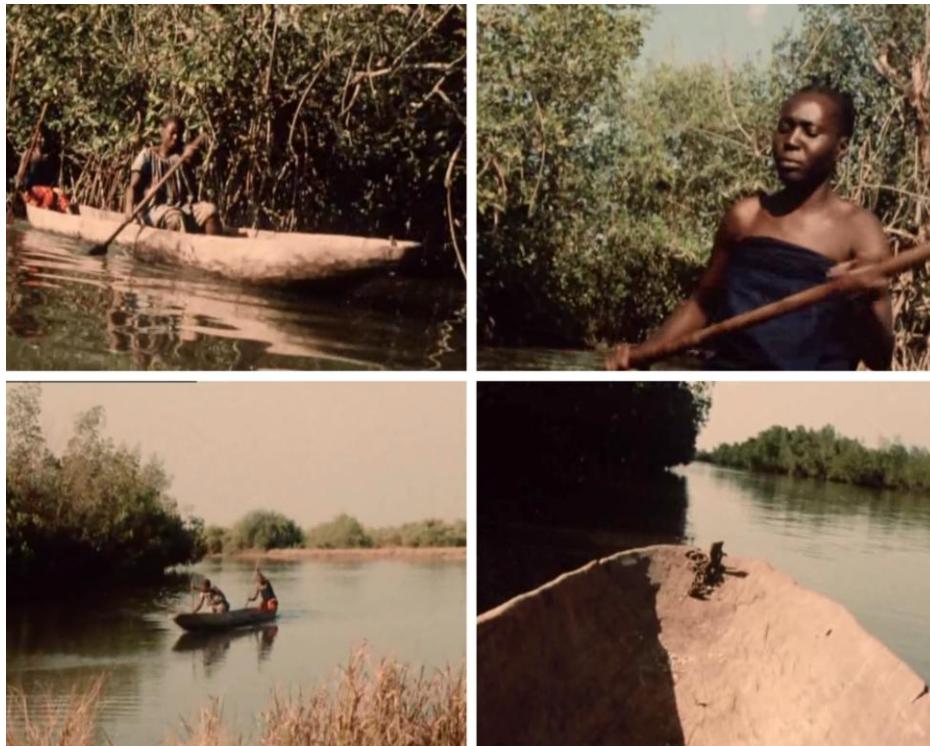


As irmãs saem de campo justamente para irem procurar o irmão. E é nesse contexto que surge uma das cenas mais complicadas na filmografia de Sembène, já que não é feita na terra, mas sim sob água, em um manguezal. Desse modo, as imagens são gravadas dentro de uma canoa que está ao lado das atrizes e, dependendo do plano, até dentro da mesma canoa delas. Sembène se caracteriza por planos simples, mas efetivos – é por isso que se diferencia no filme e em toda a sua obra. O primeiro plano no manguezal, entre um plano geral e um plano geral médio, se caracteriza por ter um *dutch angle*, já que está levemente angulado (provavelmente devido à dificuldade de filmagem); outros dois são planos próximos, um deles caracteriza o espaço e o outro, o trabalho braçal da irmã. O penúltimo plano é um plano geral que mostra o manguezal como um todo, assim como a transição para outra cena, quando já estão na terra. A montagem intercala essa cena com a anterior, gerando mais suspense, já que não entendemos qual a razão para elas se locomoverem no manguezal, e também não sabemos o que acontecerá com o ancião preso.



Imagens 23 a 26 - Cenas situadas nos manguezais, constituída por diferentes planos e ângulos

24



Fonte: Fotogramas do filme *Emitaï* (1971), de Ousmane Sembène (00:03:32, 00:03:38, 00:03:54, 00:06:21).

A cena seguinte se inicia com um plano subjetivo – a montagem assume a perspectiva da câmera. O caráter de suspense é novamente reforçado por planos detalhes da mata, até que descobrimos o esconderijo do irmão. Em um plano médio, as irmãs o convencem a retornar à vila e se “voluntariar”. Neste momento, Sembène utiliza o campo e o contracampo para esse diálogo de convencimento.²⁰ A cena é marcada pela iluminação natural do sol, que cria diversas sombras. O som é muito importante nessas duas cenas, já que, como mostra Samba Diop, Sembène usa o som da natureza de modo a traduzir a topografia geográfica da região que reconstrói. Casamansa é dominada pelos manguezais, e ouvimos o som da água ao remar das irmãs, o som das folhas,

²⁰ “Essa guerra não é nossa. É a guerra dos brancos. Me recuso a ir. — Você não será morto. — Não quero ir. — Se não vier, o pai irá para a prisão em teu lugar. — O Pai!” (00:05:38 - 00:05:52). Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



gravetos e o som de animais, como pássaros, porcos, entre outros (Diop, 2009, p. 221-222). Diop mostra que o desejo de Sembène em mostrar a cultura e a história diola é construída também pelo som, pois ele mostra a simbiose existente entre a população e a natureza. Tal aspecto merece destaque, visto que eles têm um grande respeito pelo meio ambiente, pois é de onde tiram o seu sustento, assim como é o local onde seus deuses residem (Diop, 2009, p. 222).

Imagens 27 a 30 - Cenas gravadas na vegetação após os manguezais - inicia em plano subjetivo e depois define o local e as personagens



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai*(1971), de Ousmane Sembène (00:04:23, 00:04:47, 00:04:53, 00:05:32).

Outra cena em que se desenvolve mais a história é uma de plano fixo e geral médio, na qual o debate dos deuses é introduzido, tema que dá nome ao filme. A conversa entre os anciões é construída, em um primeiro momento, com o plano geral médio. Porém, depois dessa apresentação do local e de uma personagem, Sembène realiza planos médios, de modo a reforçar a personagem

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



apresentada e também a sua fala de desgosto com o que se passa na vila. Na cena, discutem o fato de que suas famílias estão sendo desmembradas e a lógica familiar está sendo mudada, pois, agora, os pais enterrarão seus filhos. Depois desse momento, dois anciões conversam em particular. A cena é gravada através de um *travelling* que não necessariamente precisava ser um, já que poderia, por exemplo, ser um campo e contracampo. Logo, o jeito como foi gravada traz essa movimentação e a visualização dos dois homens conjuntamente. Provavelmente foi feita assim de modo a mostrar mais ação, e também o sentimento de dúvida e desconforto com o contexto, além de servir para uma apresentação do cenário e uma aproximação com os anciões que, em um plano fixo, parecem distantes.

Imagens 31 a 34 - Cenas com os anciões. Os dois primeiros fotogramas são construídos com planos fixos, já os de baixo são gravados com um *travelling*



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai*(1971), de Ousmane Sembène (00:09:05, 00:10:06, 00:11:35, 00:11:59).



Chegando ao fim da sequência, os *tirailleurs* antigos e novos se reencontram em um novo *décor*. Um *establishing shot* (Aumont; Marie, 2006, p. 108) é feito e todo o novo espaço é mostrado. Assim, há diversos planos diferentes nesta cena. Há um plano geral médio, em que estão presentes um sargento e o comandante francês – ao mesmo tempo que um retrato do Marechal Pétain. Tal símbolo, importante na obra, é depois substituído por um cartaz do General De Gaulle, algo que ajuda a mostrar a colaboração francesa com o nazismo e a indiferença da violência colonial de ambos os regimes, assim como a reescrita e a ressignificação de imagens coloniais por Sembène. Um plano próximo é feito dos novos *tirailleurs*, mostrando suas expressões, assim como um plano médio do comandante – personagem que lidera a cena e o discurso romantizado.²¹

Ao final do discurso, todos os soldados começam a sair da vila e a cantar um hino militar francês – uma câmera à mão os acompanha em um plano geral; depois, uma panorâmica lateral é feita em um plano médio que segue a marcha. Em seguida, essas imagens são substituídas por um *zoom-in* de um monumento que se revela em um ângulo lateral; depois, por um *zoom-out* que revela a estátua de dois soldados – aparentemente um soldado branco e um preto. Um grande plano fixo mostra que é o monumento aos criadores da África Ocidental Francesa (AOF) e à glória da Armada Negra (00:16:21). O *raccord* (Aumont; Marie, 2006, p. 251) da cena anterior é mantido com o som – o hino militar continua até as imagens da estátua. Após o último plano revelar o monumento, a música cessa e uma legenda aparece "Un an plus tard" (00:16:28).

²¹ "Vocês estão alistados como voluntários. Irão a Dakar, e depois a França. O Marechal Pétain é o chefe da França. É o meu pai e de vocês também!" (00:12:40 - 00:12:55).

"A França está em guerra com a Alemanha. A França vos entrega uma grande honra. Sei que se comportarão como seus pais na primeira guerra, de 1914 a 1918. E quando voltarem, terão belas histórias de guerra para contar aos seus filhos" (00:13:04 - 00:13:31).

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



Assim, uma nova temática aparece: a do trabalho, junto com os créditos. A "sequência dos *tirailleurs*" acaba e a "dos créditos" se inicia.

Imagens 35 a 40 - Cena com os recentes "voluntários" sendo integrados ao corpo de *tirailleurs* senegaleses



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai*(1971), de Ousmane Sembène (00:12:18, 00:12:29, 00:13:35, 00:14:10, 00:14:59, 00:15:49).



Imagens 41 a 44 - Monumento aos criadores da África Ocidental Francesa (AOF) e à glória do Armada Negra

29



Fonte: Fotogramas do filme *Emitai* (1971), de Ousmane Sembène (00:15:53, 00:16:03, 00:16:13, 00:16:21).

A presença de tal monumento merece destaque. Sembène somente coloca em plano o texto da dedicatória do monumento – “Aos criadores da África Ocidental Francesa e à glória da Armada Negra”.²² mas não mostra a parte superior do monumento, que traz uma outra pessoa a quem é dedicado. Como analisa Vinícius Gomes, a escultura que traz um soldado francês (*poilu*) e um africano (*tirailleur senegalês*) abraçados, ambos com suas roupas militares e rifles, para além de uma ideia inicial de homenagens dos franceses aos soldados africanos, traz uma auto-homenagem (Gomes, 2020, p. 13). Visto que homenageia também aqueles que criaram a AOF. Assim, o monumento é

²² « AVX CRETAVRS de L'Afrique Occidentale Française et à LA GLOIRE de L'Armée Noire » (tradução própria). "sendo a escrita da letra 'u' seguindo a regra latina de se gravar a letra 'v'." (Gomes, 2020. p. 13).



construído por uma lógica imperialista do “pesado fardo” que tais franceses tiveram de levar um mundo “melhor”, ou o mundo “correto”, aos africanos (Gomes, 2020, p. 13). Gomes ainda analisa a contestação de Sembène, já que essas imagens esculturais são montadas logo após as cenas de sequestros dos *tirailleurs*, o que não corresponde à iconografia que o monumento traz, com feições calmas, talvez ternas, com um abraço e uma flor ao alto. Como diz Gomes (2020, p. 13): “o filme questiona essa formulação monumentalizada do africano que está junto do europeu no conflito, com uma irmandade nas armas, o que, nessa narrativa, é lida a contrapelo.”

Tal ideia se torna ainda mais a contrapelo quando descobrimos que uma das partes do monumento, no meio, entre os soldados e o texto citado, é uma efígie de Louis Faidherbe, que foi um dos conquistadores franceses do Senegal no século XIX, governador do Senegal (entre 1854-1861 e 1863-1865), e criador da infantaria dos *tirailleurs* senegaleses em 1857 (Ginio, 2006, p. 143). Ele aparece em um contexto de 5 medalhões de personalidades da AOF, principalmente governadores.²³ No plano que traz o texto do monumento, no filme, é possível ver, na parte superior, que há duas datas bem apagadas: 1818-1889 – os anos de nascimento e de morte de Faidherbe. Mais acima ainda estaria o seu sobrenome em caixa alta – FAIDHERBE, seguido de uma escultura em relevo de seu rosto, como é possível perceber em fotografias antigas (Picture, 1923) do monumento que, hoje, é conhecido como *Monument aux morts Demba et Dupont*.²⁴ Originalmente intitulado *À la gloire des troupes noires et aux créateurs disparus de l'Afrique-Occidentale française*, o monumento foi criado em 1923 por

²³ Marie-Théophile Griffon du Bellay (médico, cirurgião da Marinha entre 1861-1863), William Merlaud-Ponty (governador geral da AOF entre 1908-1915), François Joseph Clozel (governador geral da AOF entre 1915-1917), e Joost Van Vollenhoven (governador do Senegal entre 1907-1908 e governador geral da AOF entre 1917-1918) (Alexandre; Neiger, 2014, p. 16).

²⁴ Segundo Alexandre e Neiger, este parece ser o nome rapidamente dado pela população de Dakar ao monumento, já que são nomes de família muito comuns no Senegal e na França (Alexandre; Neiger, 2014, p. 21 – nota de rodapé 45).

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



Paul Ducuing, um escultor francês. Foi, desta forma, resultado de uma política após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando os *tirailleurs* lutaram nos campos de batalha ao lado dos franceses (Ginio, 2006, p. 144). Algo que explica o motivo da expressão “*Vers la victoire*” ter sido inscrita nos pés do monumento (Ginio, 2006, p. 144).²⁵ É importante notar que é nesse contexto das décadas de 1920 e 1930, tanto na França como no Senegal, que os primeiros sítios de memória foram construídos pelos franceses a fim de exaltarem esses soldados (Ginio, 2006, p. 144) – um deles foi o de *Demba e Dupont*.

Ginio traça uma história do monumento: em 1983, 60 anos depois de sua inserção original no centro de Dakar, foi mandado para o cemitério católico Bel-Air nos arredores da cidade (Ginio, 2006, p. 144). Um local considerado marginal não só pela localização geográfica, mas também por motivos religiosos, já que a maior religião no país é o islamismo. Tal mudança foi motivada pelos protestos da população contra a ligação do governo com os franceses no regime do neocolonialismo (Ginio, 2006, p. 144). Além disso, é importante notar que o presidente do país, na época, não era mais Senghor, mas sim Abdou Diouf, o segundo presidente do Senegal que havia sido eleito em 1981, aspecto que pode ter ajudado a quebrar tal relação simbólica. Em 2004, foi, ainda, transferido para a *Place de la Gare*, um dos locais mais centrais de Dakar, como parte de um projeto de um grande memorial. A localização central não agradou a muitos, devido à valorização do monumento e, consequentemente, do que evoca (Ginio, 2006, p. 145). O local foi renomeado para *Place du Tirailleur*, relacionando mais ao monumento e trazendo o foco da homenagem aos soldados africanos (Alexandre; Neiger, 2014, p. 17).

Em 1981 aconteceu outra atitude similar às movimentações já contadas, mas, desta vez, com uma estátua de Faidherbe situada no centro de

²⁵ “Rumo à vitória” (tradução livre).

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



Dakar que, por sua vez, foi retirada de lá (Ginio, 2006, p. 145). Essa é uma das numerosas estátuas e monumentos dedicados a Faidherbe. Os motivos se devem não somente aos seus feitos na colônia, mas também na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). As homenagens estão principalmente na França. No entanto, desde 2018 (Houël, 2023), e mais fortemente no ano de 2020 em Lille (AFP, 2020), coletivos e protestos franceses pediram pela retirada de tais monumentos no país, visto que a presença da figura em um espaço público eleva as ações colonialistas do administrador colonial e conquistador do Senegal, heroicizando o passado colonial francês. A busca pela descolonização do espaço público deve ser lida no contexto histórico da morte do estadunidense George Floyd, no ano de 2020, e de todo o impacto no movimento *Black Lives Matter*, iniciado em 2013. Emergiram diversos protestos em diversos países contra o racismo e contra estátuas de símbolos e pessoas escravocratas, imperialistas e colonialistas. A exemplo, é possível citar a figura do Rei Leopoldo III em Bruxelas, na Bélgica (Presse, 2020), e do bandeirante Borba Gato em São Paulo, no Brasil (Mercier, 2021).

Após as demandas de parte da população, em Lille, cidade natal de Faidherbe, foi instalada, no monumento equestre de bronze originário de 1896 que o homenageia, uma placa informativa sobre seus atos colonialistas no Senegal.²⁶ Outra estátua do antigo administrador colonial em Saint-Louis, antiga capital da AOF, situada no Senegal, foi retirada temporariamente de seu local em 2022 (Dias, 2022). Das muitas homenagens ao seu nome, tanto na França como no Senegal, havia também, no centro de Dakar, uma avenida que levava seu nome. No entanto, em outubro de 2023, ela foi renomeada para *Avenue Macky-Sall*, com o nome do presidente do país (RFI, 2023).

²⁶ « *la Ville de Lille désapprouve l'action du général Faidherbe pendant la colonisation, lors des conquêtes et comme gouverneur du Sénégal.* » (Houël, 2023).



Curiosamente, em 1978, sete anos após a estreia de *Emitai*, Sembène externou seus sentimentos em uma carta aberta endereçada ao então presidente Léopold Sédar Senghor, ao ver o nome dessa figura do passado colonial, Faidherbe, em tantos locais de prestígio no país. Questionou por que, após tantos anos da independência, diversos lugares ainda continuam a ser nomeados com nomes de colonizadores, e por que não renomear com as mulheres e homens senegaleses de honra?²⁷ Uma demanda que o cineasta faz décadas antes de se tornar algo muito reivindicado no século XXI, como já informado. Sembène não tinha o poder para mudar todos os nomes de ruas e escolas – mas na sua arte ele tinha – e o utilizou ao desvirtuar tal significado “positivo” da estátua e reverter a falta de contextualização histórica do que tais lideranças fizeram no território e da temática representada. No seu filme, ao ligar tal monumento à colonização francesa e às violências de diversos tipos cometidas contra *tirailleurs* e diolas, Sembène tenciona, historiciza e ressignifica o *Monument aux morts Demba et Dupont*, ao mesmo tempo que cria um novo monumento descolonizador sobre a temática: *Emitai*.

3. SEMBÈNE E *EMITAI* – A DESCOLONIZAÇÃO DA HISTÓRIA AFRICANA PELO *TIRAILLEUR*-CINEASTA-SENEGALÊS

A temática dos soldados coloniais, em especial dos *tirailleurs* senegaleses, é trabalhada em *Emitai* baseada na própria experiência do realizador como soldado. Ao ser entrevistado, em 1971, por Guy Hennebelle, e perguntado “*Why Emitai?*”, Sembène respondeu 4 motivos, um deles sendo a necessidade de

²⁷ « *N'est-ce pas une provocation, un délit, une atteinte à la dignité morale de notre histoire nationale que de chanter l'hymne de Lat Joor sous le socle de la statue de Faidherbe ? Pourquoi, depuis des années que nous sommes indépendants, à Saint-Louis, Kaolack, Thiès, Ziguinchor, Rufisque, Dakar, etc., nos rues, nos artères, nos boulevards, nos avenues, nos places portent-ils encore des noms de colonialistes anciens et nouveaux ? Notre pays n'a-t-il pas donné des femmes et des hommes qui méritent l'honneur d'occuper les frontons de nos lycées, collèges, théâtres, universités, rues et avenues, etc. ?* » (Afrique, 2020).

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



mostrar outro grupo étnico do Senegal, nesse caso os diolas, para além dos wolofes (maior grupo). O último ponto era sobre os soldados: "Finally, there might be a possible fourth reason: 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; Annas, 2008, p. 19). Desta forma, a sequência de abertura, que tem como tema principal os *tirailleurs*, se mostra como um dos principais momentos da obra, por mais que, aparentemente, não pareça. A temática é extremamente ligada ao resto do filme, afinal, a revolta e o massacre ocorrem com as mulheres e os homens da vila, e uma das causas de tudo isso é a necessidade de levar arroz para esses soldados que estão na Europa e que são originários desta vila. Revolta que, inclusive, é uma forma de resistir a essa violência e roubo colonial, o que leva ao massacre. É necessário dizer, também, que a temática se liga ainda à filmografia de Sembène, que traria novamente a temática e, que por sua vez, já a tinha trazido antes, com menor protagonismo.²⁸ Além disso, ela também se relaciona com a própria biografia do cineasta.

O cinema sembèniano tem como uma de suas características uma linguagem bem crítica, tanto do colonizador, como dos novos governos africanos, que é o que o escritor queniano Ngũgĩ Wa Thiong'o, autor de *Um Grão de Trigo*, 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 necessário, de modo que a descolonização da mente seja, sim, um pré-requisito para os cineastas do continente (não importa qual gênero de filme produzam). O

²⁸ Nos seus três primeiros filmes: os dois curtas-metragens *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) e o longa-metragem *La Noire De* (1966). Neste último, a aparição da temática se dá justamente através dos monumentos dedicados aos *tirailleurs* senegaleses em Dakar. Além do já citado *Monument aux morts Demba et Dupont* (00:14:00 - 00:14:02), presente em *Emitaï*, aparece também um monumento que homenageia os mortos da Segunda Guerra localizado na *Place de l'Indépendance* (00:43:54 - 00:45:00). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=63DbPFBihvU>. Acesso em: 19 abr. 2025.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185



autor discute a descolonização dos recursos econômicos, e da tecnologia, dos espaços políticos – e, principalmente, da mente – no processo de criação do cinema nas Áfricas. 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” (Thiong’o, 2007, p. 27), e os cineastas precisam ter consciência do colonialismo, do imperialismo, do racismo, das ditaduras para descolonizar também a imagem. Acredito que Sembène faz isso, ainda mais na obra analisada. É por meio da linguagem cinematográfica simplista e direta, sem grandes aparatos, que a comunicação dos objetivos de Sembène é efetiva ao espectador, funcionando ainda de forma alegórica e poética (Cunha, 2016, p. 12). Ele realiza um processo dual de descolonização: a sua como criador, que, por outro lado, ajuda na descolonização da mente de quem assiste, os seus espectadores.

Segundo Mahomed Bamba, as pessoas tendem a analisar as produções dos cinemas africanos por uma leitura demasiadamente temática e “culturalista”. Para ele, os filmes devem ser analisados pelos traços estéticos e ideológicos, pois, como disse: “Até que ponto, por exemplo, o cinema de Sembène Ousmane podia ser considerado tão moderno quanto o de Godard ou de Truffaut?” (Bamba, 2009, p. 184). Desse modo, a análise da linguagem cinematográfica da sequência de abertura da obra estudada pretende contribuir para isso: apresentar uma leitura de Sembène que pensa a sua linguagem artístico-política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Nicolas; NEIGER, Emmanuel. Le Monument à la Victoire et à la Paix de Paul Landowski. Une découverte récente à Casablanca. **In Situ** - Revue des patrimoines, [S. l.], s.v., n. 25, p. 1-22, 9 dez. 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/11360>. Acesso em: 31 dez. 2023.



ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **Africa**: um continente no cinema. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p. 19-35.

ARRUDA, Daniele Alves. Breve história de Senegal e a formação de seu cinema. In: Ousmane Sembene e o Cinema Senegalês. **RUA**, São Carlos, 21 abr. 2011. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/ousmane-sembene-e-o-cinema-senegales/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BAMBA, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos? In: FORUMDOC.BH.2009. 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, 2009, Belo Horizonte. **Catálogo do Evento-Festival**. Belo Horizonte, 2009, p. 183-190.

BUSCH, Annet; ANNAS, Max (org.). **Ousmane Sembène – Interviews**. Jackson: University Press Of Mississippi, 2008.

CUNHA, Paulo. Ousmane Sembène. **Enquadramento**, Cineclube de Guimarães, [S. v.], n. 9, p 1-21, 16 set. 2016. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/10270>. Acesso em: 28 jun. 2022.

DIAWARA, Manthia. **African Cinema**: Politics & Culture. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

DIAWARA, Manthia. **African Film**: New Forms of Aesthetics and Politics. Berlin: Prestel, 2010.

DIOP, Majhemout. A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (org.). **História Geral da África VIII**: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p. 67-88.

DIOP, Samba. Music and narrative in five films by Ousmane Sembène. **Journal of African Cinemas**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 207-224, dez. 2009. Disponível em: <https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jac.1.2.207/1>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GADJIGO, Samba. Ousmane Sembène and History on the Screen: A Look Back To The Future. In: PFAFF, Françoise (org.). **Focus on African Films**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 33-47.

GINIO, Ruth. African Colonial Soldiers between Memory and Forgetfulness: The Case of Post-Colonial Senegal. **Outre-mers**, [S. l.], v. 93, n. 350-351, p. 141-155, 2006. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2006_num_93_350_4195. Acesso em: 29 mar. 2020.



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

GOMES, Vinícius Pinto. A Colonialidade e a Emancipação no filme *Emitai de Sembène Ousmane* (Senegal, Anos 1970). **Em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 1, n. 37, p. 9-27, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/32803>. Acesso em: 11 set. 2021.

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

LINDO, Karen. Ousmane Sembene's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism. **Research in African Literatures**, [S. I.], v. 41, n. 4, p. 109-124, Winter 2010.

MORTIMER, Robert A. Ousmane Sembene and the Cinema of Decolonization. **African Arts**, [S. I.], v. 5, n. 3, p. 26-27, 64-68, 84, 1972. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3334564>. Acesso em: 12 fev. 2020.

OLIVEIRA, Gláucia Regina Fernandes de. **La noire de... em novela e filme:** uma visão da identidade cultural senegalesa. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Janaina Pereira de. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. **ODEERE**, [S. I.], v. 1, n. 1, p. 50-74, 2016. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/1533>. Acesso em: 1 ago. 2024.

PEREIRA, Alysson Brenner Nogueira. Pensando os corpos masculinos, negros e africanos dos tirailleurs senegaleses: o filme *Camp de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembène e Faty Sow. In: ZACARIAS, Gabriel Ferreira et al. (org.). **Histórias da Arte em construção**. Campinas: Unicamp/IFCH, 2022, p. 244-255. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/book/156>. Acesso em: 15 mar. 2024.

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. XXIX, 2021, Campinas.

Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021, p. 1-5. Disponível em: <https://proceedings.science/pibic-2021/papers/os-tirailleurs-senegaleses-na-Domínios-da-Imagem>, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185





segunda-guerra-mundial--uma-analise-do-filme--camp-de-thiaroye---1988---de-ousmane-sembene. Acesso em: 8 mar. 2024.



ROLFSEN, Avenel. Senegalese cinema does not exist. **Africa Is a Country**, 05 ago. 2018. Disponível em: <https://africasacountry.com/2018/05/senegalese-cinema-does-not-exist>. Acesso em: 8 mar. 2024.

SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: O cinema da noite grávida de punhais. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: O Nascimento de Uma Nação**. Volume III: O Cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, p. 139-152.

SCOTT, A. O. In Memoriam: Ousmane Sembène (1923-2007). **The Black Scholar**, [S. l.], v. 37, n. 2, p. 64-65, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41069257>. Acesso em: 12 fev. 2020.

SEMBÈNE, Ousmane. Moment d'une vie : Paulin Soumanou Vieyra. **Présence Africaine**, [S. l.], s.v., n. 170, p. 21-22, 2004. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2004-2-page-19.htm&wt/src=pdf>. Acesso em: 29 ago. 2023.

THIONG’O, Ngũgĩ 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, p. 25-32.

UREKE, Oswelled. Locating Sembène's *mégotage* in Zimbabwe's *kiya kiya* video-film production. **Journal of African Cultural Studies**, [S. l.], v. 32, n. 2, p. 146-160, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13696815.2019.1599829>. Acesso em: 1 ago. 2024.

VIEYRA, Paulin Soumanou. **Le Cinéma Au Sénégal**. Bruxelas: OCIC/L’Harmattan, 1983.

VIEYRA, Paulin Soumanou. **Ousmane Sembène, cinéaste**: Première période, 1962-1971. Paris: Présence Africaine, 1972.

FONTES

AFRIQUE, Le Point. Sénégal : la place Faidherbe de la ville de Saint-Louis devient Baya Ndar. **Le Point**, Paris, 02 out. 2020. Disponível em: https://www.lepoint.fr/afrique/senegal-la-place-faidherbe-de-la-ville-de-saint-louis-devient-baya-ndar-02-10-2020-2394570_3826.php#11. Acesso em: 31 dez. 2023.



AFP, LEXPRESS.fr avec. Manifestation à Lille pour le retrait d'une statue de Faidherbe, "symbole du colonialisme". **L'Express**, Paris, 20 jun. 2020. Disponível em: https://www.lexpress.fr/societe/manifestation-a-lille-pour-le-retrait-d'une-statue-de-faidherbe-symbole-du-colonialisme_2128875.html. Acesso em: 31 dez. 2023.

CINEMA OF SENEGAL. In: WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cinema_of_Senegal&oldid=1208417168. Acesso em: 8 mar. 2024.

DIAS, Diogo. Na antiga capital do Senegal, uma estátua colonial escondida não é mais bem-vinda. **Plu7**, 6 maio 2022. Disponível em: <https://noticias.plu7.com/223690/internacional/na-antiga-capital-do-senegal-uma-estatua-colonial-escondida-nao-e-mais-bem-vinda/>. Acesso em: 31 dez. 2023.

EMITAÏ. Direção: Ousmane Sembène. Produção: Paulin Soumanou Vieyra e Myriam Smadja. Senegal: Filmi Domirev, 1971, 98 min, color. Disponível em: <https://youtu.be/7WquAeMkfWE>. Acesso em: 3 fev. 2023.

HOUËL, Léa. Polémique. Au pied de la statue du général Faidherbe, une plaque explicative installée par la ville de Lille. **Franceinfo**, Paris, 22 dez. 2023. Disponível em: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/nord-0/lille/polemique-au-pied-de-la-statue-du-general-faidherbe-une-plaque-explicative-installee-par-la-ville-de-lille-2894885.html>. Acesso em: 31 dez. 2023.

MERCIER, Daniela. Estátua de Borba Gato, símbolo da escravidão em São Paulo, é incendiada por ativistas. **El País**, São Paulo, 24 jul. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-24/estatua-do-borba-gato-simbolo-da-escravidao-em-sao-paulo-e-incendiada-por-ativistas.html>. Acesso em: 31 dez. 2023.

PICTURE postcard of Demba et Dupont [blank], 1923. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries. Disponível em: <https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b165-i400>. Acesso em: 31 dez. 2023.

PRESSE, France. Cidade da Bélgica retira estátua de polêmico rei, após protestos antirracistas. **G1**, 09 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/09/cidade-da-belgica-retira-dominios-da-imagem.vol.19.2025>.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51185





estatua-de-polemico-rei-apos-protestos-antirracistas.ghtml. Acesso em: 31 dez. 2023.

RFI. Sénégal: à Dakar, l'avenue Macky Sall baptisée en présence du président. *RFI*, Issy-les-Moulineaux, 30 out. 2023. Disponível em:
<https://www.rfi.fr/fr/afrique/20231030-s%C3%A9n%C3%A9gal-%C3%A0-dakar-l-avenue-macky-sall-baptis%C3%A9e-en-pr%C3%A9sence-du-pr%C3%A9sident>. Acesso em: 31 dez. 2023.