

**A África “pré-colonial” no filme *Ceddo* (1977)
A ficção como efeito do real**

“Pre-colonial” Africa in the film *Ceddo* (1977).
Fiction as an effect of the real

*Sílvio Marcus de Souza Correa*¹

¹ Professor do departamento de História da UFSC e bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. Email: silvio.correa@ufsc.br

RESUMO

O filme *Ceddo* (1977) do cineasta senegalês Ousmane Sembène tem por contexto histórico a expansão islâmica e cristã na África ocidental por volta do século XVII. A partir de um arquétipo de autenticidade africana, a narrativa filmica de *Ceddo* apresenta o impasse de povos africanos diante da ameaça do domínio estrangeiro e faz uma crítica ao poder político que se reproduz em detrimento da população e dos seus usos e costumes tradicionais. O presente estudo busca confrontar a tese de *Ceddo* com alguns acontecimentos da chamada África “pré-colonial” para lograr uma interpretação da temporalidade africana nesta obra cinematográfica de Sembène.

PALAVRAS-CHAVE: *Ceddo*; Ousmane Sembène; África pré-colonial; História; Cinema.

ABSTRACT

The film *Ceddo* (1977) by Senegalese filmmaker Ousmane Sembène has as its historical context the Islamic and Christian expansion in West Africa around the 17th century. Based on an archetype of African authenticity, *Ceddo's* filmic narrative presents the impasse of the African people to fight against the threat of foreign domination and criticizes the political power that is reproduced to the detriment of the people and his traditional way of life. This study seeks to confront *Ceddo's* thesis with some events in so-called “pre-colonial” Africa to analyze African temporality in this cinematographic work by Sembène.

KEYWORDS: *Ceddo*; Ousmane Sembène; Pré-colonial Africa; History; Cinema.

Cinema e história africana

Quando os historiadores tratam de cinema e história, a obra de Marc Ferro (1968, 1977, 1981, 1984, 1985) é incontornável, apesar de datada em certos aspectos. Para Eduardo Victorio Morettin (2003: 12), Marc Ferro foi um dos grandes responsáveis pela incorporação do cinema como “novo objeto” ao estudo da história. Foi ele também o primeiro historiador francês a chamar a atenção para a capacidade dramática de *Ceddo* para despertar a consciência do público espectador e, sobretudo, para a sua narrativa como contraponto à “história oficial”, ou seja, àquela escrita por instituições. Quase cinco décadas depois de *Cinéma et Histoire* (Ferro, 1977) é praticamente impossível acompanhar a produção historiográfica em torno da relação entre cinema e história. No campo cinematográfico, copiosa tem sido a produção de filmes posteriores a *Ceddo* (1977) com ambientação na chamada África pré-colonial.

Sobre a relação entre história e cinema africano, uma primeira abordagem se encontra no livro *Le Cinéma et l’Afrique* de Paulin Somanou Vieyra (1969). No que tange à produção cinematográfica de Ousmane Sembène entre 1962 a 1971, o mesmo autor dedicou um livro (Vieyra, 1972). Paulin S. Vieyra (1975) escreveu ainda uma obra sobre o cinema africano das origens a 1973. Desde então, os pesquisadores têm atentado para a história do cinema em África desde o período colonial até os dias de hoje, com ênfase também no período das independências (Convents, 2011; Piçarra, 2015; Georg, 2015; Bouchard, 2023).

No Brasil, a relação entre história e cinema africano tem sido objeto de estudo de historiadores desde o início do século XX. Cabe ressaltar que algumas obras coletivas de referência na historiografia brasileira sobre o cinema (Capelato *et al.*, 2011) contornaram o cinema africano. Não é o caso do livro

organizado por Alessandra Meleiro (2007) para a série Cinema no Mundo e o livro Filmes da África e da Diáspora (Bamba e Meleiro, 2012).

Em seu artigo sobre cinema e história, o historiador José d’Assunção de Barros (2007) abordou vários filmes, mas nenhum deles era de um cineasta africano. Já David Marinho de Lima Jr. (2015) abordou a obra cinematográfica de Ousmane Sembène na década de 1960 em sua dissertação de mestrado em História Social. Já Marcelo Ribeiro (2016) tratou das “cosmopoéticas” da descolonização na cinematografia africana. O historiador Sílvio Marcus de Souza Correa (2018) abordou a África traduzida em palavras e imagens na obra sembeniana. Por sua vez, Franck Pierre Gilbert Ribard tratou da escravidão no cinema africano. Segundo ele, *Ceddo* aparece como uma exceção na abordagem do tema (Ribard, 2022: 112).

Em *Ceddo*, o cineasta senegalês convida os espectadores africanos a rever com olhos críticos o seu passado e deixar de lado a autocomiseração. Cabe lembrar que os espectadores da África ocidental já tinham uma experiência com o cinema colonial (Goerg, 2015), notadamente com o *cinema van* (Bouchard, 2023). Mas os filmes de propaganda colonial ou os filmes de faroeste pouco favoreciam a crítica e menos ainda a autocrítica. Após a independência dos países da África ocidental, Ousmane Sembène não via utilidade no discurso de vitimização. Para ele, a consciência histórica poderia iluminar não somente o passado, mas também o presente. Fiel a uma lição braudeliana, o seu filme tem a mensagem implícita de que o presente se entende pelo passado. Mas o caminho seguido por Ousmane Sembène não é o mesmo do historiador. Como já apontou Robert A. Rosenstone (2006), o filme não é um livro de história, não possui o mesmo compromisso com a veracidade pretérita e não segue as mesmas regras de representação do passado, o que não significa afirmar que a sua interpretação condensada da história não possa ajudar no entendimento do passado pelos espectadores. Para o historiador canadense (Rosenstone, 1995), o

cinema oferece uma nova relação com o passado, o que tem impacto direto no que entendemos por história. Ainda segundo Rosenstone (2006, p. 50), podem ser definidos como filmes históricos “inovadores” ou “experimentais” aqueles feitos em “oposição consciente aos códigos, convenções e práticas de Hollywood”. Também Guy Hannebelle (1978) havia destacado o cinema nacional na África como oposição à cinematográfica hollywoodiana.

Desse modo, *Ceddo* é um filme inovador (Bickford-Smith, 2007: 537). Mas não seria um filme histórico no sentido de “representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos” como alguns filmes épicos ou outros que apresentam “uma versão romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos” (Barros, 2007: 127). O enredo de *Ceddo* é ficcional. Há o sequestro de uma princesa, um trono usurpado e uma vingança que encerra o drama. A jovem Dior vinga a morte do pai, mas também a do jovem *ceddo* que lutava por uma causa nobre. Contudo, a ambientação histórica aproxima a ficção da realidade pretérita da África. Como informa o texto do material de divulgação, o filme reúne “os pedaços dos fatos e elementos antigos (verdadeiros) e vividos de séculos atrás até nossos dias”.²

Se o comércio de escravos era uma realidade na Senegâmbia, a circulação de mercadorias – como o marfim, o ferro, os cavalos, as armas e pólvora, o algodão, o sal, o ouro, a goma e a noz de cola – dinamizava aquela região interligada tanto com o mundo atlântico quanto com o saariano (Malacco, 2023). No filme *Ceddo*, algumas dessas mercadorias aparecem e sugerem uma nova economia que, juntamente com as religiões monoteístas, ameaça o modus vivendi da população e os seus costumes.

O período pré-colonial em *Ceddo* seria aquele da penetração estrangeira na África subsaariana pelos caminhos das cáfilas do deserto e das naus do

² Promotional material, undated. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

litoral atlântico. Além de duas religiões alienígenas, a autenticidade africana se depara no filme com a escravidão como se ela fosse também estranha ao contexto africano. Ora, alguns historiadores africanos apontaram para a origem escrava dos *sebbe* (singular *ceddo*). Demonstraram ainda como a resistência popular às exações do poder *ceddo* teve força na religião muçulmana (Barry, 2010; Diouf, 1990). Portanto, a realidade histórica se mostra mais complexa do que o drama sembeniano. Escusado é lembrar que Ousmane Sembène concebia o seu longa-metragem como um filme autoral. Não lhe interessava copiar o passado e sim problematizá-lo através da arte cinematográfica. A obra fílmica é arte e como tal não imita o real.

Um filme de autor

O filme *Ceddo* (1977) pode ser considerado como um clássico do cinema africano.³ Trata-se também de um filme de autor. *Ceddo* foi o quinto filme de longa-metragem de Ousmane Sembène.⁴ Nele, aborda-se a expansão do islamismo e do cristianismo na África subsaariana, notadamente na Senegâmbia por volta da segunda metade do século XVII e início do século XVIII. Como enredo, tem-se um reino africano cuja corte islamizada e os “gentios” mantêm relações comerciais com forasteiros europeus, inclusive com participação no tráfico de escravos. Um jovem *ceddo* sequestra a princesa, Dior Yacine, como forma de protesto à submissão do rei e da sua corte às leis corânicas em detrimento do direito costumeiro. Ao mesmo tempo, a conspiração do imame

³ <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Ceddo/0LG7QAFDP5A35BMJ9V5CBZNL7U>

⁴ Antes de *Ceddo* (1977), o cineasta senegalês realizou os seguintes filmes: *Borom Sarret* (1963), curta-metragem; *Niaye* (1964), curta-metragem; *La Noire De...* (1966), longa-metragem; *Mandabi* (1968), longa-metragem; *Tauw* (1970), curta-metragem; *Emitaï*, longa-metragem (1971); e, *Xala* (1975), longa-metragem. Sobre a primeira fase da cinematografia de Sembène (1962-1971), cf. Vieyra, 1972.

marroquino tem êxito. O rei é assassinado e começa uma conversão forçada ao islamismo. Ao retornar para a aldeia, a princesa vinga o pai ao assassinar o usurpador do trono. Para o povo, a morte do imame ou a vingança da princesa é um ato de liberação.

Assim como outros filmes anteriores do cineasta senegalês, *Ceddo* tem a sua assinatura no sentido artístico, pois o filme é marcado pela personalidade artística de Ousmane Sembène. Como produção cinematográfica, o filme é resultado daquilo que foi planejado pelo cineasta senegalês sem interferência externa de produção ou distribuição e muito menos de imperativos comerciais. A documentação consultada no Black Film Center & Archive, da Universidade de Indiana em Bloomington, não deixa dúvida sobre o fato de *Ceddo* ser um filme de autor. Apesar de todo o trabalho de equipe durante as filmagens no Senegal e de montagem no laboratório na França, o cineasta senegalês teve o controle do projeto cinematográfico do início ao fim. Inclusive, a sua insistência para manter a grafia em *wolof* do título demonstra, mais uma vez, que se trata de um filme de autor.

Apesar da copiosa bibliografia sobre a cinematografia do cineasta senegalês, a temporalidade africana no filme *Ceddo* enseja novas interpretações. Desse modo, busca-se confrontar a temporalidade linear ocidental com aquela proposta no filme pelo seu realizador e roteirista. Em termos teóricos, a proposta de análise da África “pré-colonial” em *Ceddo* tem interface com a abordagem do historiador Robert A. Rosenstone (1995) ao considerar o potencial de um filme para pensar sobre a relação da sociedade com o seu passado, embora sujeito às convenções do drama e da ficção.

Em termos metodológicos, optou-se pelo cruzamento de fontes primárias e secundárias, pela consulta da documentação digitalizada sobre o filme *Ceddo* no Black Film Center & Archive, da Universidade de Indiana em Bloomington, da historiografia africana e da crítica cinematográfica e pela análise fílmica de

uma ou outra sequência para tratar das temporalidades em *Ceddo*. Aspectos da análise fílmica como enquadramento, profundidade de campo e movimentos de câmera não foram considerados. Outros aspectos como a relação entre som e imagem, o gênero e a montagem do filme foram abordados somente quando elucidavam o entendimento da representação do passado africano em *Ceddo*.

A polêmica em torno do título do filme

O filme *Ceddo* (1977) foi censurado pela Comissão de Controle Cinematográfico do Senegal. Apesar da interdição de ser exibido nos cinemas do Senegal, o filme teve uma boa distribuição na Europa e uma crítica favorável (Amiel, 1977; Bonnet, 1977; Nave, 1977; Bassan, 1979; Bosséno, 1979; Decaux, 1979; Lefèvre, 1979; Pfaff, 1980; Pouillade, 1980; Binet, 1980). A interdição do filme no Senegal foi polêmica. É verdade que o Presidente Léopold Sédar Senghor não estava de acordo com a grafia da palavra em *wolof*. Somente em meados de 1984, sob então a presidência de Abdou Diouf, o filme pôde ser exibido no Senegal.

Em carta datada de 20 de maio de 1976, o presidente do Senegal informou ao seu destinatário que o filme deveria ser escrito “*Cedo*” em vez de *Ceddo*. Fez saber ainda que eventuais cortes poderiam ser feitos pela Comissão de Controle Cinematográfico (CCC) para “respeitar a estética e a ética de nossos valores culturais”.⁵ Efetivamente, o filme passou pela censura em março de 1977. Os membros da CCC fizeram as seguintes observações: a) introduzir uma informação nos créditos iniciais do filme para situar o espectador sobre o contexto histórico; b) escrever *Cedo* e não *Ceddo*.

⁵ Letter from Léopold S. Senghor to O. Sembène (Dakar, May 20th 1976). Correspondence (1977-1986). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

O cineasta estava de acordo com a primeira observação. Em relação à segunda, ele informou o Presidente do Senegal que não reconhecia qualquer “competência em matéria linguística” daquela CCC.⁶ Ousmane Sembène apelou ainda para o senso moral do Presidente Senghor para que *Ceddo* pudesse ser visto pelos senegaleses, pois este era o público do filme, afirmou o cineasta, além de ressaltar que havia prazo para reembolsar os empréstimos obtidos para a realização do filme.

Em meados de junho de 1977, o cineasta se dirige ao diretor geral do Banco Nacional do Desenvolvimento do Senegal (BNDS). Informou que ele aguardava os contratos assinados com distribuidoras estrangeiras para honrar com seu compromisso junto ao BNDS.⁷ Meses depois, uma carta aberta foi publicada, na qual o autor dava a sua versão sobre a censura do seu filme e a sua opinião sobre a língua como um “problema nacional.”

Em uma carta “a todos os Senegaleses e Senegalesas e ao Senhor Presidente da República do Senegal”, Ousmane Sembène (1977: 13) afirmou que o seu filme foi interditado nos cinemas do país desde março de 1977. Segundo o cineasta, a Comissão de Controle Cinematográfico havia autorizado o filme desde que os espectadores fossem advertidos sobre a “historicidade do tema”. Mas a carta aberta teve por alvo o decreto presidencial sobre as línguas senegalesas que serviu de referência para impor uma nova grafia para o título do filme. Para o cineasta, a nova grafia era um disparate. Para o autor, o decreto presidencial ia de encontro ao ensino das línguas do país em prol da língua francesa. Sembène (1977: 14) abordou a questão da língua como “um problema

⁶ Letter from O. Sembène to Léopold S. Senghor to (Dakar, June 17th 1977). Correspondence (1977-1986). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

⁷ Letter from O. Sembène to Famara Sagna (Dakar, June 17th 1977). Correspondence (1977-1986). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

nacional” e afirmou que não havia como descolonizar a África com línguas estrangeiras. Questionou também os nomes franceses nas ruas, praças, bulevares nas cidades senegalesas e perguntou se não haveria homens e mulheres do país cujos nomes não seriam dignos de aparecer nas placas de liceus, colégios, teatros, universidades, ruas e avenidas do Senegal. Alertou o escritor e cineasta senegalês que o decreto presidencial era retrógado e que “o poder absolutista conduz cedo ou tarde à ditadura, primeiramente do verbo, da expressão, depois à opressão e à repressão mais feroz” (Sembène, 1977: 14).

O cineasta senegalês fez da causa uma questão de honra, pois se negou a mudar o título do filme. Sabia, no entanto, que teria que arcar com as consequências. Além da interdição do filme no país, teria que pagar a dívida junto ao BNDS. Cabe lembrar que a inadimplência poderia implicar na perda da sua casa na Baía de Yoff em Dakar. Apesar de todos os problemas decorrentes da interdição do filme no Senegal e da sua carta aberta “a todos os Senegaleses e Senegalesas e ao Senhor Presidente da República do Senegal”, Ousmane Sembène parece não ter levado a divergência com Senghor para o lado pessoal. Vinte anos depois, o cineasta deseja ao poeta um feliz aniversário (Sembène, 1996).

Para além da ortografia controversa, o termo *ceddo* apresenta uma polissemia. Segundo Jean Copans (1980: 850), entre os Malinké, *ceddo* designaria os administradores escravos e guerreiros, enquanto, entre os Futa, o termo designa mais precisamente os descendentes dos Denyanké de antes da revolução islâmica dos Torodo. Em Bundu, o significado é mais geral, pois inclui todos os estrangeiros. Finalmente, entre os Wolof e os Serer, os *sebbe* (plural de *ceddo*) são membros das classes dominantes e não muçulmanos. Para o historiador Elikia M'Bokolo (2009: 409), na Senegâmbia, *ceddo* seria uma designação para os escravos da coroa “organizados em tropas equipadas com

armas, especialistas nas guerras tanto como nas pilhagens e levados, por este fato, a desempenhar um papel crescente durante a sucessão ao trono.”

Mas o que significava *ceddo* para Ousmane Sembène? Segundo Jean Copans (1980: 849), o cineasta senegalês idealizou a figura do *ceddo* como a personificação de uma moral política, uma autenticidade africana pré-islâmica. Haveria algum quantum de verdade nessa idealização? Em entrevista para Guy Hennebelle (1985: 29), Ousmane Sembène tratou da semântica e da polissemia em torno da palavra *Ceddo*. O cineasta tinha plena consciência que *Ceddo* não era uma etnia, nem uma religião. *Ceddo* significa literalmente “gente de fora”. Apesar de sua provável origem numa palavra da língua pular, *Ceddo* parece ser uma atribuição a partir da perspectiva muçulmana, pois denomina os “infiéis” que recusavam as regras do Islão. Com o passar dos séculos, tornou-se algo mais genérico, de alguém que tem um modo de vida com regras, alguém que poderia lutar por causas justas, mas que poderia ser também um mercenário.

Na documentação de Ousmane Sembène, no Black Film Center & Archive, da Universidade de Indiana em Bloomington, encontra-se um texto datilografado que apresenta a seguinte sinopse do filme: “CEDDO pretende ser um filme de reflexões a partir de elementos antigos do estado de espírito dos homens reunindo as partes dos fatos vividos de séculos aos nossos dias”.⁸ Informa ainda que “a origem da palavra CEDDO se perde nas dobras das memórias antigas desta parte da África ao sul do Saara.” Na segunda página do mesmo texto, a palavra CED-DO é traduzida por “gente de fora”, ou seja, aquela gente que recusa se converter quando da expansão muçulmana.

Ao tratar do filme *Ceddo*, Françoise Pfaff (1984: 166) afirmou que o termo *ceddo* designa uma pessoa de espírito inquebrantável e que a sua figura incarna o defensor da identidade africana que se revolta contra a expansão muçulmana

⁸ Correspondance, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

no Senegal. A partir de alguns dados históricos, busca-se apresentar um par de elementos para uma compreensão da chamada África pré-colonial no filme *Ceddo*. A análise a seguir procura, igualmente, rever a relação entre história e cinema para contextos africanos.

Em busca de um cinema de expressão africana

O desenvolvimento urbano de Dacar favoreceu o desenvolvimento do cinema na África ocidental (Haffner, 1992: 190). Com a independência da jovem nação senegalesa, o ambiente democrático também concorreu para o surgimento de algumas bases para o cinema e o audiovisual como Atualidades Senegalesas e o Serviço de Cinema do Senegal. No primeiro lustro do país independente, foram realizados os primeiros filmes nacionais num total de quatorze filmes.⁹

Desde o Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, realizado em Dacar em 1966, os profissionais africanos do cinema e das artes visuais discutiram sobre a criação de uma instituição cinematográfica pan-africana. Nos anos seguintes, a ideia tomou corpo. Em 1970, a então União Pan-Africana de Cinema (UPAC) passou a ser chamada de Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI) durante as Jornadas Cinematográficas de Cartago. Entre os seus objetivos, havia a defesa dos direitos dos cineastas africanos, a criação de fundos para prover uma indústria cinematográfica autônoma e o apoio à distribuição dos filmes africanos nos circuitos internacionais.¹⁰ Nessa altura, Ousmane Sembène já tinha uma projeção internacional com o sucesso de filmes como *La Noire de...* (1966) e *Mandabi* (1968).

⁹ São eles: *Une Nation est née*, *Grand Magal à Touba* (1961), *Songhays*, *Lamb*, *Borom Sarret*, *N'Dakarou*, *Sarzan* (1963), *Sindiely*, *Niaye* (1964), *N'Diongane*, *Et la neige n'était plus*, *L'Afrique Noire en piste* (1965), *Délou Thyossane*, *La Noire de...* (1966).

¹⁰ <https://fepaci.africa/origin>

De modo geral, era muito difícil fazer um filme em contexto africano nos anos 1970. Em primeiro lugar, era necessário obter autorização de certos órgãos oficiais dos governos africanos para realizar as filmagens; em segundo, era necessário ter recursos para os custos com a equipe técnica e com os atores principais e coadjuvantes durante as filmagens. Em terceiro, a montagem, a sonorização e outras fases da produção exigiam todo um trabalho em laboratório que se operava, geralmente, no exterior.

Outrossim, havia ainda as dificuldades com a distribuição e, por conseguinte, com a comercialização do filme. Diante disso, a primeira geração de cineastas africanos procurou convencer os governantes a promover a indústria cinematográfica. Além do apoio estatal, procurou-se um apoio financeiro através de parcerias internacionais. No caso senegalês, as salas de cinema nas principais cidades dependiam de duas grandes distribuidoras de filmes. A produção nacional de filmes ainda tinha que enfrentar a concorrência dos filmes estrangeiros. Nesse sentido, os cineastas africanos buscavam alternativas e uma delas foi a organização de associações para tentar regulamentar o mercado da emergente indústria cinematográfica no continente.

A base da FEPACI era composta pelas associações nacionais de cinema dos países membros da Organizada para a Unidade Africana (OUA), criada em 1963. Um exemplo era a entidade Cineastas Senegaleses Associados (CSA) da qual participava Paulin S. Vieyra e Ousmane Sembène. Segundo Vincent Bouchard (2024, p. 210), os amigos Sembène e Vieyra buscaram tornar acessível o mundo pós-colonial aos espectadores, aos novos cidadãos da nação senegalesa e, de forma mais ampla, a todos os indivíduos que se reconheciam no projeto pan-africanista em prol do qual ambos trabalharam arduamente.

Em seu livro sobre o cineasta Ousmane Sembène, Paulin S. Vieyra (1972) procurou mostrar o quanto o autor de *Borom Sarret* (1963), *La Noire de...* (1966), de *Mandabi* (1968) e de *Emitaï* (1971), entre outros filmes, havia logrado fazer

cinema africano. O próprio Paulin S. Vieyra participaria da produção do filme *Ceddo* em 1976. Dez anos depois de afirmar em sua conferência no FESMAN (Dacar, 1966) que o cinema estava em busca de sua expressão africana, Paulin S. Vieyra estava a trabalhar num filme africano por excelência.

O Making-Of de *Ceddo*

Conforme a correspondência de Ousmane Sembène, a previsão de filmagem de *Ceddo* era de 7 a 8 semanas, entre janeiro e fevereiro de 1976.¹¹ Porém, as filmagens ocorreram entre a segunda quinzena de abril e a primeira quinzena de junho. Como houve um acidente no laboratório em Paris, uma parte do material das filmagens foi perdida e algumas cenas do filme tiveram que ser refeitas, um contratempo que atrasou o tempo previsto de filmagem.¹² O filme *Ceddo* teve como diretor de produção Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987). Passado um lustro das filmagens, foi realizado um *Making-Of* de *Ceddo* sob o título em francês de *L'envers du décor* (Vieyra, 1981). Este filme de curta-metragem permite entender algumas expectativas em torno da realização e da distribuição de *Ceddo*.

Em um dado momento das filmagens em 1976, Paulin Soumanou Vieyra pergunta para a esposa de Sembène como ela acha que o filme será recebido nos EUA? Carrie Sembène considera que o filme deve causar um estranhamento, pois o público americano não está acostumado nem com filme africano e muito menos com filme sobre o passado africano. Em relação ao público afro-americano, *Ceddo* poderia chocar porque os afro-americanos têm uma visão

¹¹ Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

¹² Letter from Paulin Soumanou Vieyra to Director's French Cultural Center (Dakar, May 29th 1976). Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

idealista da África, segundo ela. Em sua avaliação, essa confrontação com uma “outra África” seria positiva para o público espectador afro-americano. Nota-se que o diretor de produção tem uma expectativa em relação ao filme e o público da diáspora africana. Ele afirma que o seu amigo já é conhecido nos EUA e que *Ceddo* deve chegar às telas de cinema naquele país. Provavelmente, essa expectativa do diretor de produção acompanha uma ambição velada do cineasta senegalês. Nesse sentido, *Ceddo* pode ter sido o primeiro filme de Sembène cuja produção já contava em atingir o público afro-americano.

Em 1977, houve o lançamento da série televisiva *Roots*. Esta série norte-americana foi inspirada no romance *Roots: The Saga of an American Family* (1976) do escritor afro-americano Alex Haley que, por sua vez, havia plagiado dezenas de passagens do livro *The African* (1967), de Harold Courlander.¹³ O grande sucesso da série *Roots* nos EUA se repetiu no Brasil. A audiência de *Ceddo* no cinema ficou muito aquém daquela de *Roots* na televisão. Cabe ressaltar que o público espectador para o cinema africano estava em formação, notadamente nos EUA e na Europa. Os festivais internacionais de filme estavam cada vez mais receptivos aos filmes da primeira geração de cineastas africanos.

Além da preocupação em construir uma aldeia para o cenário, em procurar profissionais em outros países para obter uma certa qualidade em alguns efeitos especiais e em consultar outros para assuntos religiosos e históricos, Ousmane Sembène visava passar uma mensagem para os espectadores africanos e da diáspora africana. Afinal, o cineasta senegalês estava atento ao que acontecia não somente na África ocidental, mas também nos EUA e na África do Sul. Para ele, era importante superar a alienação e a consciência dos espectadores poderia ser despertada pelo cinema.

Ainda no *Making-Of* de *Ceddo*, o diretor de produção afirma que o tema do filme é “a resistência da África diante da penetração do cristianismo e,

¹³ Em 1978, Courlander entrou com uma ação judicial por plágio contra Haley.

sobretudo, da penetração do Islã para defender a sua identidade cultural”. Assim, a representação da África pré-colonial em *Ceddo* é aquela da autenticidade africana que resiste à penetração estrangeira e ao seu corolário: a alienação. Nesse sentido, o período pré-colonial seria apenas aquela fase de resistências primárias diante da ingerência de forasteiros muçulmanos e cristãos e que já apresenta alguns elementos do processo de colonização.

O passado “pré-colonial” na cinematografia africana

Em seu quinto longa-metragem, Ousmane Sembène desenvolve uma trama ambientado no passado “pré-colonial” da África ocidental. Antes dele, nenhum outro cineasta da África subsaariana havia tratado deste período num filme de longa-metragem. Alguns filmes épicos produzidos no Egito já tinham abordado tempos passados como em *Bride of the Nile* (1963), do diretor Fatin Abdel Wahab e *Saladin the Victorious* (1963), do diretor Youssef Chahine. O cineasta marfinense Timité Bassori havia colaborado com Claude Vermorel na produção de *Yao*, uma série televisiva cuja aventura de um herói africano tinha por contexto o chamado período pré-colonial (Shaka, 1994: 270).

Porém, o propalado período pré-colonial da África ocidental aparece pela primeira vez como contexto histórico num filme de longa-metragem na cinematografia africana com *Ceddo*. Cabe lembrar ainda que Ousmane Sembène deixou inacabado um filme curta-metragem sobre o império Songhai (1963) e um projeto cinematográfico sobre o império de Samory Touré. Em sua correspondência, encontram-se informações que comprovam o convite do governo da República do Mali ao cineasta senegalês para realizar um

“documentário histórico” sobre o Mali.¹⁴ Comprova-se, igualmente, que o projeto cinematográfico sobre Samory remonta a meados da década de 1960.

Para Jean Copans (1980: 848) o drama de *Ceddo* pode ser assim resumido: um poder local que, pela sua fraqueza, favorece a ingerência estrangeira; uma população traída pela aristocracia tradicional e que não consegue fazer frente à ameaça externa por estar dividida e mal organizada diante do Islã militante, sectário e violento; e, por desfecho, o retorno de uma jovem mulher nobre que vinga a morte do pai e do jovem *ceddo* e, por conseguinte, liberta seu povo da opressão estrangeira. Do material de divulgação do filme, tem-se o seguinte texto (provavelmente redigido por Ousmane Sembène:

O filme se situa em torno do século XVII: período negreiro; penetração do cristianismo e do Islã ao oeste do continente africano. Os representantes das religiões buscavam lotar cada edifício seu: mesquita ou igreja. Para isso, todos os meios são bons. As armas de fogo e o álcool fazem a sua aparição, assim que a quinquilharia, bugigangas de uma outra época. Quem possuía um fuzil, permitia-se capturar um homem, uma mulher, uma criança e trocá-los. A pessoa se torna uma moeda. O imame depois de ter convertido a família real e os notáveis do regime, depara-se com a resistência dos “Ceddo”.¹⁵

Nota-se que o cineasta apresenta uma leitura inovadora do passado a partir de lentes modernas. Não escapa, contudo, daquela periodização aritmética de século a século aplicada à história africana. A sua interpretação marxista do passado africano incorpora uma visão dialética da história sem

¹⁴ Letter from Mali's Information and Tourism Office to O. Sembène (Bamako, Dezember 7th, 1962). Correspondence (1963-1967). Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington. Em outro despacho, tem-se a informação que se trata do filme “L'empire Sonrai” [sic]. Letter from OCINAM to Information and Tourism Office (Bamako, May 20th, 1963). Correspondence (1963-1967). Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

¹⁵ Promotional material, undated. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

abandonar a periodização por séculos. Se não usa a cronologia islâmica, ou seja, a contagem do tempo pela Hégira, faz referência ao século XVII dos cristãos. Por outro lado, o filme *Ceddo* logra uma perspectiva africana na qual as populações nativas teriam a sua própria temporalidade. Segundo o roteiro de *Ceddo*, a expansão islâmica e a presença cristã são responsáveis por uma nova situação que coloca em risco o modus vivendi daqueles africanos recalcitrantes que não pretendem abandonar os seus usos e costumes.

Impedido de ser exibido no Senegal, o filme foi exibido no Festival de Cannes e em outros festivais da Europa como, por exemplo, na décima edição do Festival Internacional de Cinema de Moscou em 1977. No ano seguinte, o cineasta senegalês assinou um contrato com uma firma soviética no qual concedeu o direito exclusivo para a comercialização do filme *Ceddo* na União Soviética.¹⁶ A opressão popular por uma monarquia convertida ao islamismo, um campesinato dividido e mal organizado para resistir à escravidão e à ideologia dominante e uma jovem mulher que retorna para libertar seu povo eram partes de um mesmo drama que poderia agradar o público russo. No continente africano, *Ceddo* foi exibido pela primeira vez no Festival Pan-africano de Cinema de Ouagadougou em 1979 (Vieyra, 1979: 101).

O passado africano no filme *Ceddo* era, pela primeira vez, objeto de uma crítica através do seguinte enredo. Um rei e o seu séquito islamizados acabam se inclinando aos ditames do imame estrangeiro. Ao mesmo tempo, o rei tolera a presença de outros adventícios como um missionário e um traficante europeu. Este último fornece bebida alcoólica, armas e munição em troca de escravos. O missionário, por sua vez, mostra-se complacente com o tráfico de escravos. As mudanças promovidas pela presença estrangeira, seja do imame marroquino ou do traficante e do missionário europeus, não agradam os súditos do rei que

¹⁶ Correspondence (1977-1986). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

reprovam, igualmente, o abandono de certos usos e costumes pelo rei e sua corte.

O imame acaba por usurpar o trono e promove uma islamização forçada dos pagãos. Entre estes últimos, alguns buscam o exílio, outros se deixam converter ao islamismo. Os recalcitrantes são condenados à escravidão. Nota-se uma representação cinematográfica assaz crítica à violenta expansão muçulmana na África ocidental, bem como ao papel das elites locais que, em troca de alguns privilégios, traiu os seus. Como se encontra no material de divulgação do filme: “Para chegar aos seus fins, com a cumplicidade dos notáveis, o imame usurpa o trono (golpe de Estado de nossos dias) [...].¹⁷

Ainda nas palavras do cineasta, *Ceddo* é “um filme de reflexões, reunindo os pedaços dos fatos e elementos antigos (verdadeiros) e vividos de séculos atrás até nossos dias”.¹⁸ A filmagem exigiu a construção de uma aldeia e a produção de figurinos.¹⁹ A aldeia foi construída no departamento de Mbour na região de Thiès, 80 km ao sul de Dacar.

Em seu filme *L'envers du décors* (1981), Paulin Soumanou Vieyra abordou algumas questões da produção do filme *Ceddo*, notadamente a montagem realizada na França. Tratou, igualmente, do custo de produção para filmes com ambientação histórica, pois figurinos e cenários significam, em geral, custos elevados. Para a realização do filme, Ousmane Sembène havia obtido um empréstimo no valor de 20 milhões de Francos CFA do Banco Nacional de Desenvolvimento do Senegal (BNDS). Segundo atestado feito pelo cineasta em 17 de março de 1976, seus livros, filmes e sua casa avaliada em 6 milhões de

¹⁷ Promotional material, undated. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

¹⁸ Promotional material, undated. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

¹⁹ Dossier *Ceddo* (1976-1977). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

Francos CFA foram penhorados e estariam à disposição do credor em caso de não pagamento dos 20 milhões de Francos CFA.²⁰

O cineasta recebeu a permissão para filmar *Ceddo* em 1975. Causa estranheza que a grafia do nome não foi objeto de questionamento do Ministério da Defesa que autorizou as filmagens.²¹ Após a realização do filme, houve a censura oficial por motivos fúteis, segundo o cineasta. Ele chegou a reclamar ao senhor Abdou Bame Gueye, do Ministério das Finanças do Senegal, em carta datada de 7 de maio de 1984, do prejuízo que lhe custava a interdição do filme desde 1977. Apesar da interdição e do prejuízo, Sembène fez repasses num montante de 6 milhões de Francos CFA. Todavia, o pagamento de algo em torno de 25% da dívida tinha sido “comido” somente pelos juros.²² Em 29 de maio de 1984, o cineasta escreveu para o diretor do BNDS para solicitar uma reconsideração sobre o ágio da sua dívida junto ao banco e uma audiência para tratar do seu caso. Quando Sembène escreveu essas duas missivas em maio de 1984, ele sabia que o seu filme *Ceddo* já tinha recebido a autorização, em 27 de abril de 1984, para ser exibido a partir de julho daquele ano.²³ Apesar de sete anos sem poder exibir o seu filme no seu próprio país, o cineasta senegalês tinha ainda a esperança de poder, enfim, saldar a sua dívida junto ao BNDS.

Pode-se inferir que a dívida colossal junto ao BNDS foi o principal fator explicativo do longo interstício (dez anos) que o cineasta senegalês passou sem

²⁰ Financial documents (1976-1987). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

²¹ Letter from Jean Collin to O. Sembène (November 28th 1975). Correspondence (1977-1986). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

²² Expressão usada literalmente e também entre aspas na carta de O. Sembène para A. B. Gueye.

²³ Financial documents (1976-1987). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

poder filmar novamente.²⁴ Outros problemas se somavam à dívida como, por exemplo, a falta de informação sobre a receita direta e indireta obtida com o filme *Ceddo* pela firma de promoção e distribuição Nevin-Productions durante quatro anos. O seu diretor Ridha Behi chegou a ser intimado pelo diretor da Domireew.²⁵

Sem poder contar com a exibição do filme no Senegal, o cineasta senegalês se concentrou com a venda dos direitos para a distribuição de *Ceddo* no mercado cinematográfico europeu e norte-americano. Os direitos para comercialização do filme *Ceddo* eram cedidos por 20 mil Francos Franceses por cinco anos conforme a correspondência de Ousmane Sembène.²⁶ Em carta para o diretor da New Yorker Films, o cineasta informa que a interdição do filme no Senegal representava um duro golpe financeiro.²⁷

Em meados de 1977, Penny Averill, responsável pelo programa do London Film Festival, escreveu para o cineasta senegalês para manifestar o seu interesse em poder contar com *Ceddo* em sua programação. Segundo Averill, o filme deveria agradar muito os britânicos.²⁸ Dias depois, o cineasta recebeu uma carta de Larry Kardish, do departamento de filme do *Museum of Modern Art* de

²⁴ Depois de *Ceddo* (1977), Sembène voltou a filmar *Camp de Thiaroye* somente em 1987. Malgrado o seu envolvimento em 1982 com um novo filme, o projeto cinematográfico sobre Samory Touré ficou inacabado. Logrou, no entanto, fazer série épica composta de seis episódios, produzida para a televisão (Vansina, 2010, p. 751).

²⁵ Letter from O. Sembène to R. Behi (Dakar, September 14th, 1983). Correspondence (1977-1986). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

²⁶ Ver por exemplo a carta do cineasta senegalês para a firma polonesa Film Polski datada de 26.08.1977. Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

²⁷ Letter from O. Sembène to Daniel Talbot (Dakar, August 26th 1977). Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

²⁸ Letter from Penny Averill to Ousmane Sembene (London, July 22th, 1977). Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

Nova Iorque. O remetente informava o seu destinatário que estaria em setembro em Dacar e que gostaria de encontrá-lo. Manifesta também o seu interesse em apresentar o filme *Ceddo* no MoMA, durante uma programação de filmes senegaleses em janeiro de 1978.²⁹ Ainda em 1977, Ousmane Sembène recebeu um convite para participar do VI festival internacional de cinema de Figueira da Foz em Portugal.³⁰ Convite que ele aceitou, segundo a sua correspondência. O filme exibido em Figueira da Foz foi *Ceddo*.

O alto custo dos filmes como *Ceddo* poderia ser uma das explicações para a falta de filmes históricos ou com ambientação histórica nos primórdios da cinematografia africana. Depois de *Ceddo* (1977), outros filmes de longametragem com roteiros ambientados num passado africano pré-colonial chegaram às telas do cinema. Para ficar em três exemplos: *Sarraounia* (1986) de Med Hondo, *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé e *Guimba, un tyran, une époque* (1995) de Cheick Oumar Sissoko. Outros filmes de Gaston Kaboré e Idrissa Ouédraogo, entre outros cineastas africanos, têm uma ambientação imprecisa em termos cronológicos, às vezes, sumariamente atemporal.

Se o filme de Ousmane Sembène foi prejudicado pela censura e, por conseguinte, pela tardia recepção do público e da crítica africana, o mesmo não aconteceria com *Sarraounia* (1986) de Med Hondo e que recebeu o primeiro prêmio no FESPACO de 1987. O êxito de *Sarraounia* permite inferir que o público e a crítica estavam preparados para um filme ambientado numa África pré-colonial. Baseado no romance homônimo do escritor nigeriano Abdoulaye Mamani, o filme de Med Hondo tinha por personagem principal uma mulher

²⁹ Letter from Larry Kardish to Ousmane Sembene (N.Y., July 25th, 1977). Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

³⁰ Letter from José Vieira Marques to O. Sembène (Lisbon, August, 25th, 1977). Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

africana que liderou uma resistência à ocupação francesa no norte do atual Níger no final do século XIX.

A África “pré-colonial” em *Ceddo*

No filme *Ceddo*, a presença forasteira de um missionário europeu e de um imame marroquino serve de baliza temporal, porém sem precisar historicamente a chegada de ambos naqueles confins da África. Sabe-se que a islamização nas cidades do império mandiga já estava em curso no século XIV. Nos reinos praieiros da África ocidental, alguns deles passaram por mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais diante do impacto provocado pelo comércio atlântico. Os relatos de viagem de André Álvares Almada, Richard Jobson, André Donelha e Pieter Van den Broecke, para ficar em alguns exemplos referentes ao período entre o final dos Quinhentos e as primeiras décadas do Seiscentos, mostram que, neste período entre 1580 e 1630, a região do rio Gâmbia contava com fulas, mandingas e jalofos que participavam deste comércio com os europeus (Malacco, 2016). Cristãos e muçulmanos se encontram na Senegâmbia e fazem comércio.

Na narrativa fílmica de *Ceddo*, a religião cristã e a muçulmana são duas invasoras e destruidoras de uma autenticidade africana. Para o cineasta senegalês, a expansão islâmica foi violenta, sobretudo sob a forma da Jihad. O cristianismo também teria sido violento uma vez que aparece como cúmplice do tráfico de escravos. Ambas religiões monoteístas teriam, assim, promovido a escravidão na África. Além disso, ambas religiões promoveram mudanças nos usos e costumes tradicionais. Cabe ressaltar que, durante as filmagens, o cineasta recorreu a dois conselheiros religiosos: o imame El Hadji Abdoulaye

Sarr e o padre Henri Gravrand. Este último chegou a solicitar ao cineasta a inclusão de seu nome nos créditos do filme.³¹

Como já afirmou Jean Copans (1980: 850), não é possível de identificar uma época precisa ao filme. Algumas referências históricas remetem a diferentes períodos ou séculos da chamada África pré-colonial. Também Vianney Masson (2024: 260) afirma que a narrativa de *Ceddo* condensa vários séculos e apresenta anacronismos. No entanto, alguns fatos precisam ser contextualizados. Como afirmou Bethwell Allan Ogot (2010: 1068):

A propagação do islamismo esteve, portanto, associada à dominação política em numerosas regiões da África, como bem o ilustra o caso da Senegâmbia, onde a oposição entre as teorias muçulmanas e os regimes dos *ceddo* (senhores da guerra) serve de pano de fundo à história da região.

Para Boubacar Barry (2010: 314), o tráfico de escravos alterou a ordem social na Senegâmbia no século XVII:

Tal comércio engendrou o reino da violência, reforçado ainda pelo caráter guerreiro e arbitrário dos regimes *sebbe* (singular *ceddo*: chefe de guerra), regimes estes simbolizados pelos respectivos reinos do Djamel-Teen do Cayor e do Bawol, Lat Sukaabe Fall, e do Satigi, do Futa Toro, Samba Gelaajo Jeegi. Diante da violência dos *sebbe*, o Islã constituiu então a única barreira contra o caráter arbitrário da aristocracia. No fim do século XVII, os adeptos do Islão tomaram as armas quando da guerra dos marabutos, e, apesar de sua derrota, fomentaram as três revoluções setecentistas – do Bundu, do Futa Djalon e do Futa Toro. Dessa forma, a oposição entre regimes *sebbe* e teocracias muçulmanas constituiu o pano de fundo da história da Senegâmbia, submetida às consequências do comércio atlântico.

³¹ Letter from Henri Gravrand to Sembène. Correspondence, 1977-1986. Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

Ao longo do século XVIII, afirma o historiador, “todo comércio atlântico e, mais especificamente, o tráfico negreiro acentuaram a crise política, econômica e social dos Estados da Senegâmbia” (Barry, 2010: 330). Além disso, “os aristocratas *sebbe* reforçaram seu caráter guerreiro e impuseram a centralização do poder monárquico graças ao apoio dos escravos da coroa. Em reação à imposição da aristocracia, as comunidades muçulmanas constituíram enclaves no interior dos Estados, bem como organizaram as revoluções do Bundu, do Futa Djalon e do Futa Toro”. Segundo Pathé Diagne (2010: 37):

No fim do século XVIII, a revolução dos torodo reforçou o sistema de castas no Takruūr, acentuando as divisões entre as classes. Os camponeses *sebbe*, os pescadores *subalbe* e mesmo os pastores nômades *fulbe buruure* foram progressivamente desprezados. Eles não foram assemelhados aos *benanga-toobe* (sapateiros ou *sakkeebe*, forjadores ou *wayilbe*, griots ou *gawlo*, etc.) e tornaram-se objeto de uma segregação da parte dos *nangatoobe* (castas superiores). A elite dos marabutos torodo deprecou cada vez mais a aristocracia dos *ceddo* e dos *denyanke* por ela vencida, assim como todos aqueles que não fossem membros das dinastias de marabutos aptas a aspirar a cargos elevados. Nas sociedades negro-berberes do Saara, as divisões religiosas, étnicas e raciais cristalizaram-se pouco a pouco em castas hierarquizadas.

É provável que Ousmane Sembène tenha se inspirado na epopeia de Samba Gelaajo Jeegi para idealizar uma moral *ceddo*.³² Afinal, Barry (2010: 338) informa que o contexto de violência introduzido pelo tráfico de escravos favoreceu “a emergência desse tipo de senhor da guerra, sustentado pela ética *ceddo*.” Barry (2010: 338) também afirma o seguinte:

³² “Samba Gelaajo Jeegi (1725-1731) é o protótipo do senhor da guerra, cujas explorações, gosto pelo risco, temeridade e coragem alimentam as narrativas lendárias dos griôs de Fuuta Toro. [...] Essa evocação poética da gesta ceddo através da epopéia de Samba Gelaajo Jeegi ainda é cantada pelos Sebbe em seus cantos de guerra Gumbala ou Ienngi acompanhados de tantas sangrentos e de vozes de sangue” (Barry, 2000: 10).

O Marrocos, por intermédio de seu exército de Orman, almejava controlar os emirados mouros inseridos no circuito atlântico, graças ao comércio de goma e escravos. Por sua vez, a feitoria francesa de Saint-Louis estava presente em quase todo o rio Senegal, com o principal objetivo de arrancar o maior número possível de escravos da região.

Ainda segundo Barry (2010: 341):

Na segunda metade do século XVII, a derrota militar do movimento marabuto de Naṣir al-Dīn foi seguida pela intensificação da ação clandestina do Islão contra o poder *ceddo* e, também, pelas desastrosas consequências do tráfico de escravos em toda região da Senegâmbia.

Complementa o historiador (Barry, 2010: 341):

Após o sucesso dos muçulmanos nesta região situada nas fronteiras da Senegâmbia, foi preciso esperar a segunda metade do século XVIII para assistir ao triunfo do partido marabuto torodo, liderado por Sulayman Baal, no Futa Toro, bastião do regime denyanke. Este triplo sucesso revelou tanto a continuidade quanto a solidariedade do movimento dos marabutos em toda região da Senegâmbia, cuja história será, a partir de então, dominada pela luta entre as teocracias muçulmanas e o poder *ceddo*.

Nota-se que o contexto histórico da Senegâmbia da segunda metade do século XVII e do primeiro quartel do século XVIII era conhecido do cineasta senegalês. Na documentação de Ousmane Sembène no Black Film Center & Archive, da Universidade de Indiana em Bloomington, há um “dossier sur le Mali” da lavra de Mamby Sidibé (1891-1977). O texto datilografado de 29 páginas pode ter sido uma encomenda do cineasta ou um material de pesquisa

que remonta ao seu projeto do “documentário histórico” sobre o império Songhaï.³³

A periodização utilizada por Mamby Sidibé é mais de uma história política por sucessão de reinos e dividida cronologicamente em séculos. Se o historiador recorre ao termo Idade Média ao tratar do quadro temporal de alguns impérios da África subsaariana, ele não empregou o termo “pré-colonial” ao discorrer sobre a formação do império do Mali.³⁴

Por seu turno, o cineasta senegalês não pretendia fazer um filme histórico. Trata-se mais de um filme de ambientação histórica. Segundo o historiador José d’Assunção Barros (2007: 129), os filmes de ambientação histórica são aqueles de enredos criados livremente, mas sobre um contexto histórico bem estabelecido. *Ceddo* seria assim um filme de ambientação histórica fluída, cujo enredo fomenta uma reflexão crítica sobre o passado africano, mas também sobre o presente africano. Como já mencionado anteriormente, o texto do material de divulgação colocou lado a lado a usurpação do poder pelo imame em épocas passadas e o golpe de Estado do tempo presente.

Para Phyllis Taoua (2010: 14), *Ceddo* é um filme no qual Ousamne Sembène situa suas reflexões sobre submissão e resistência “dentro de um quadro que abrange vários séculos, o que lhe permite explicar o Senegal atual, ao mesmo tempo que abre novas possibilidades para imaginar o passado”. Como um espelho, a África pós-colonial tem a sua imagem refletida naquela pré-colonial. A prevalência de interesses convergentes de grupos nativos e estrangeiros se daria em detrimento da soberania e da autenticidade da população africana.

³³ Letter from Mali’s Information and Tourism Office to O. Sembène (Bamako, Dezember 7th, 1962). Correspondence (1963-1967). Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

³⁴ "Dossier sur le Mali" par Mamby Sidibé, (undated). Collection ID: LMC 2943, Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

A narrativa filmica em *Ceddo* obnubila uma escravidão africana nas sociedades de linhagem e uma estrutura de poder *ceddo*. A escravidão aparece como resultado de uma pressão externa sob as comunidades africanas.³⁵ Porém, a escravidão era disseminada na África. Para John Thornton (2004: 152), a organização social preexistente foi “muito mais responsável do que qualquer força externa para o desenvolvimento do comércio atlântico de escravos”. Afinal, os europeus não possuíam os meios, tanto econômicos quanto militares, para impelir os líderes africanos a participar do tráfico e do comércio atlântico (Thornton, 2004: 185)

O filme tampouco aborda a opressão impetrada pelos *sebbe* e o poder *ceddo* no século XIX. O cineasta senegalês reproduziu um discurso historiográfico próprio ao nacionalismo africano que seria colocado em questão mais tarde. Como mostrou o historiador Mamadou Diouf (1990), a resistência de Lat Dior e suas hostes contra os franceses serviu para um discurso nacionalista, quando, na verdade, Lat Dior estava defendendo os privilégios da classe dominante e a sua soberania.

Uma periodização controversa

O problema da periodização da história da África já foi tratado por africanistas desde o projeto editorial da História Geral da África da UNESCO. No final do século XX, houve uma discussão mais aprofundada entre os africanistas. Na altura, a historiadora Catherine Coquery-Vidrovitch (2004) propôs uma periodização da história africana em escala continental. A sua proposta se esquivou da história quadripartida no estilo francês (Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea), da história regional no estilo anglo-saxão (Norte da África, África Ocidental, África Central, África Oriental, África

³⁵ Sobre a escravidão no cinema africano, cf. Ribard (2022).

Meridional) e daquela periodização aritmética formal de século a século aplicada à história africana (Coquery-Vidrovitch, 2004: 62). Esta forma de periodização por séculos se encontra, por exemplo, nos dois volumes do dicionário de História da África de Nei Lopes e José Rivair Macedo (2017; 2022).

Nas últimas décadas, outros africanistas evitam o uso de uma periodização com referência a épocas, eras ou idades de uma cronologia ocidental. A divisão da história da África em três períodos (pré-colonial, colonial e pós-colonial) tem uma série de limitações. Para Coquery-Vidrovitch (2004: 32), trata-se de uma periodização “muito pouco afro-centrada”. Outra limitação seria a centralidade do período colonial. Há ainda o problema da teleologia, ou seja, de ver os acontecimentos do chamado período pré-colonial dentro de uma lógica que lhes explica pelo seu fim, isto é, o período colonial.

O prefixo da palavra pré-colonial indica um tempo anterior ao período colonial da África subsaariana. Mas a sua elasticidade temporal pode ir de tempos mui remotos até o século XIX, quando se pressupõe iniciar o período colonial na África. Nota-se que tamanho arco temporal deixa de ter qualquer valor heurístico para o estudo da história. Cabe ainda lembrar que o norte da África conheceu várias formas de colonização (fenícia, grega, romana...) durante a Antiguidade. Assim, as contradições são inerentes ao uso do termo pré-colonial para a história da África. Se houve um período colonial na Antiguidade, então, caberia ser distinguido do período colonial da época dos impérios da Europa moderna. Uma subdivisão da periodização poderia redundar na África “pré-colonial” da Idade Antiga e na África “pré-colonial” da Idade Moderna. Entre as duas, então, haveria uma África da Idade Média. Nota-se o quanto a periodização a partir de referentes externos pode mais obnubilar do que esclarecer em termos de processos históricos para todo um continente. Escusado ainda é lembrar que o historiador John Iliffe (1997) não limitou o “fato colonial” a um conjunto de ações vinda do exterior do

continente africano. Ele fez da história interna da África uma história de colonização por povos africanos na longa duração, a começar por aqueles que, gradualmente, tomaram o controle da terra por meio da agricultura. Nota-se que a domesticação da natureza pode ser entendida como um processo de colonização.

A periodização para a história da África é fundamental pelas razões já apontadas pela historiadora Catherine Coquery-Vidrovitch ao fazer sua crítica à “biblioteca colonial”. Como afirmou a historiadora francesa, “a periodização não tem um objetivo em si, mas sim um objetivo prático de tentar trazer alguma ordem à compreensão complexa do mundo.” Nesse sentido, a periodização é mais uma ferramenta, um procedimento descritivo e analítico “para inserir o fluxo ininterrupto da história em uma estrutura que faça sentido” (Coquery-Vidrovitch, 2004: 39). Cabe ressaltar ainda que “periodizar é ir além da descrição linear dos fatos para propor uma interpretação da história. É por isso que nenhuma periodização pode ser definitiva, excluindo outras perspectivas” (Coquery-Vidrovitch, 2004: 33).

Escusado é lembrar que o historiador nigeriano Jacob Festus Adeniyi Ajayi (1929-2014) considerava o período colonial como apenas um episódio em uma longa e rica história da África (Boahen, 2010: 947). Já o historiador ganense Albert Adu Boahen (2010: 949) fez a seguinte conclusão sobre o propalado impacto do colonialismo no continente africano:

[...] se bem que o colonialismo tenha sido indubitavelmente um simples capítulo de uma longa história, um episódio ou interlúdio nas múltiplas e diversas experiências dos povos da África, que em parte alguma do continente durou mais de 80 anos, representou, no entanto, uma fase de extrema importância do ponto de vista político, econômico e mesmo social.

Ademais, os períodos chamados de pré-colonial e pós-colonial têm durações muito distintas e abarcam processos históricos em tempo e espaço muito dispare. Outro limite é a própria noção de colonização, pois o período pré-colonial se refere a uma época anterior aos impérios coloniais da Europa do século XIX. Nota-se que a historiografia ocidental não reconhece como período colonial os séculos de expansão árabo-muçulmana na África setentrional e mesmo na Península Ibérica. Mas a colonização não foi um apanágio europeu. Ao tratar do filme *Ceddo*, Ute Fendler (2024: 175) considerou a presença árabo-muçulmana como uma “primeira colonização”.

Em seu livro *África negra*, Elikia Mbokolo (2009: 461) empregou o termo de reis “fantoches” para aqueles alinhados ao “partido marabútico” como no caso do reino Waalo no século XVII. No entanto, o historiador sugeriu que as instalações árabes nos confins da África fossem também vistas como elementos de um processo colonial. Segundo Mbokolo (2021: 484):

Um dos efeitos mais duradouros do tráfico de negros foi o de desencadear o processo colonial nas diferentes frentes em que teve lugar. Se as implantações europeias são as mais visíveis, devem considerar-se também as instalações árabes, já ativas na costa oriental, ao passo que nas regiões saelianas, depois da tentativa de conquista marroquina, foi no século XIX que a penetração árabe se tornou mais forte.

A relação causal do processo colonial com o comércio de escravos é assaz controversa. A generalização de um comércio milenar no continente africano dificulta ainda mais a periodização de uma história para todo continente. Outras formas de escravidão africana não redundaram em colonialismo. Por outro lado, houve colonialismo em áreas onde as sociedades não conheceram a escravidão. A escravidão parece não ser um marcador válido para a periodização da história do continente africano.

A periodização da história da África ainda é um tema em aberto. Sem pretender resolver o problema, pode-se, ao menos, afirmar que certos termos como “África pré-colonial” são de pouca validade epistemológica, pois nada mais indica do que um período no qual certos elementos podem ser identificados como agentes do colonialismo europeu do século XIX mesmo que ainda em forma embrionária como no contexto histórico do filme *Ceddo* (1977), do cineasta senegalês Ousmane Sembène (1923-2007).

Cabe ainda fazer uma ressalva com base na crítica de africanistas de uma geração passada sobre a mudança social na África. Para o historiador Patrick Manning (1983), aquela primeira geração questionou as concepções anteriores de que as mudanças na África pré-colonial tinham sua origem basicamente na influência externa de europeus ou de outros estrangeiros como os árabes. Assim, buscou-se romper com a imagem de uma África eterna, imutável ou como um compósito de sociedades estáticas. A ideia da África estagnada e resistente às mudanças se encontra tanto no discurso mais conservador, notadamente algumas variantes do afro-pessimismo (Wilderson, 2021), quanto no discurso mais progressista que idealiza por vezes uma África ancestral. Tal equívoco persiste, talvez, pela dificuldade de se conhecer as mudanças ocorridas durante épocas passadas. Inclusive, essa dificuldade foi tratada por Catherine Coquery-Vidrovitch (2004), ao propor uma periodização a partir de continuidades e mudanças no continente africano que não necessariamente tiveram correspondência com aquelas que ocorreram em contextos extra-africanos.

A ficção como efeito do real

Em seu livro *Histoire et psychanalyse*, Michel de Certeau (2002) tratou da relação de duas disciplinas (história e psicanálise) entre ciência e ficção. Para o

autor, a historiografia se credita de uma relação com o real porque o seu contrário é colocado sob o signo do falso (Certeau, 2002: 54). Do lado do irreal estaria a ficção. Ao analisar o discurso em nome do real e que pretende se opor à ficção seja ela mítica, literária, científica ou metafórica, o autor demonstra que a ficção é um discurso que “informa” o real, mas não pretende nem o representar, nem se atribuir algo em seu nome. Já a historiografia seria um misto de ciência e de ficção, segundo Certeau (2002: 56-57).

Para Michel de Certeau (2002: 57-58), toda a narrativa que conta “o que se passa” ou “o que se passou” se reveste de uma autoridade de testemunha daquilo que é ou daquilo que foi. A historiografia adquire essa autoridade ao apresentar e interpretar os “fatos”. Assim, o seu discurso se torna credível em nome da realidade que ele supõe representar.

Como observou o historiador Mamadou Diouf (1996), embora o filme *Ceddo* tenha uma componente histórica, Ousmane Sembène inscreve o presente em sua dramaturgia. Afinal, alguns aspectos do filme remetem mais à África pós-colonial do que ao seu passado pré-colonial. Alguns pontos críticos do filme podem ser interpretados à luz dessa perspectiva diacrônica. Cabe ressaltar ainda que o cineasta trata mais da memória do que da história.

Em geral, a memória não separa de forma precisa e linear os acontecimentos. Em *Ceddo*, o tempo é tão confuso quanto o espaço onde transcorre o drama. Provavelmente, as informações do cineasta senegalês para fazer a sua *mise-en-scène* tinham também origem na oralidade. Comprimidas na memória, as reminiscências nem sempre permitem a reconstrução dos fatos como eles se sucederam no passado. Nesse sentido, passado e presente podem se confundir. Essa confusão pode ter uma explicação de ordem mais psicológica.

Michel de Certeau (2002: 87) distingue o modo diferente como história e psicanálise trata a relação entre passado e presente. A primeira põe um do lado

do outro, enquanto a segunda reconhece um dentro do outro. No filme *Ceddo*, a diegese mescla imagens e sons para lograr uma temporalidade em que passado e presente se confundem. Em termos sonoros, o afro-jazz de Manu Dibango e o gospel *I'll Make It Home Some Day!* na voz de Arthur Simms fazem a ponte entre as imagens que representam um passado e a música que emerge do presente.³⁶

Em 1976, a carreira internacional do músico camaronense Manu Dibango estava consolidada, notadamente após os seus álbuns *Soul Makossa* (1972), *Makossa Man* (1973) e *Africadelic* (1973). Em 1976, a agenda de Manu Dibango lhe obrigava a viajar muito. Em julho daquele ano, por exemplo, ele se encontrava no seu país natal. Por isso, ele não respondeu imediatamente o convite de Ousmane Sembène. Porém, madame Dibango antecipou ao cineasta que o seu marido ficaria “encantado” de compor a música para o filme.³⁷ Em carta de abril de 1976, o músico escreve para o cineasta senegalês para manifestar a sua satisfação em compor a música para o filme *Ceddo*. Informou ainda da sua ida para Dakar em setembro daquele ano para a preparação das comemorações do septuagésimo aniversário de Senghor e que a ocasião vinha a calhar para tratar da banda sonora do filme.³⁸ Em abril de 1977, Ousmane Sembène foi informado que Manu Dibango faria um concerto no Olympia de Paris em meados do próximo mês. Nessa altura, estava sendo produzida a capa para o disco do filme *Ceddo*.³⁹

³⁶ No *Making-Of* de *Ceddo* (Vieyra, 1981), cabe atentar para as perguntas de Vieyra e as respostas de Sembène sobre o processo de montagem. Entre outros aspectos, o cineasta considera a montagem uma fase muito importante por ser a fase de combinar som e imagem.

³⁷ Letter from Marie Josée Dibango to O. Sembène (Abidjan, July 24th, 1976). Correspondence (1977-1986). Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

³⁸ Letter from Manu Dibango to O. Sembène (Abidjan, August 9th, 1976). Correspondence (1977-1986). Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

³⁹ Letter from R. Le Couvour to O. Sembène (Paris, April 15th, 1977). Correspondence (1977-1986). Black Film Center & Archive, Indiana University Bloomington.

Já o gospel afro-americano no filme tem relação com uma sequência de imagens que sugere uma diacronia. Trata-se de uma missa realizada na paróquia de São José de Cluny de Dacar (Fendler, 2024: 181). Essa sequência no filme contrasta com a anterior como se a missa e a multidão de fiéis fossem produtos da visão onírica do príncipe, sobrinho do rei Demba, ou da visão premonitória do missionário do século XVII.

Nesse jogo de planos e sequências, a representação da África pré-colonial é, ao mesmo tempo, uma representação da África pós-colonial. A ficção é um efeito do real, como ensina Michel de Certeau. Por outro lado, Ousmane Sembène acreditava que as pessoas podiam forjar o seu futuro. Para o cineasta senegalês, o devir africano não seria mera atualização do passado se os africanos tivessem uma consciência histórica mais apurada. Tal consciência seria resultado das formas como as pessoas “interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (Rüsen, 2001: 78).

Por fim, cabe apontar para o potencial utópico de *Ceddo*. Como sugere Ute Fendler (2024), a jovem princesa que volta para por fim à ingerência estrangeira que provocou uma situação conflituosa no reino é como um presságio de novos tempos. Ao revisitar o passado africano, Ousmane Sembène busca dar-lhe um lugar no futuro sem recorrer às categorias exógenas para a história africana como, por exemplo, período pré-colonial.

Ao tratar sobre a noção de tempo dos africanos de outrora, a historiadora Catherine Coquery-Vidrovitch (2004: 58) insistiu na ideia de que o tempo seria aprendido mais de forma cíclica do que linear, mais como um *continuum* do que uma divisão entre passado, presente e futuro. Desse modo, o filme *Ceddo* inaugura no cinema essa temporalidade africana.

Agradecimentos

O autor agradece a Vincent Bouchard (Indiana University) pela interlocução e pelo auxílio na consulta da documentação do Black Film Center & Archive da Universidade de Indiana em Bloomington, aos colegas do grupo de pesquisa Makasi pelos comentários a uma versão preliminar do texto e aos dois pareceres anônimos pelas valiosas críticas e sugestões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIEL, Mireille. **Ceddo**. Cinéma, n. 223, Juillet 1977. Pág. 75.

BAMBA, Mohamed. ; MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da Diáspora** (orgs.). Salvador : Edufba, 2012.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história**. Ler História, n. 52, 2007. Pág. 127-159. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2547>

BARRY, Boubacar. **A Senegâmbia do século XVI ao XVII: a evolução dos Wolofes, dos Sereres e dos Tucolores**, In: História Geral da África. Vol. 5, África do século XVI ao XVIII. Editor Bethwell A. Ogot. Brasília: MEC/UNESCO, 2010. Pág. 313-356.

BARRY, Boubacar. **Senegâmbia: o desafio da história regional**. Amsterdam/Rio de Janeiro: SEPHIS/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2000. Disponível em:
https://sephis.org/wp-content/uploads/2021/06/LT5_Barry_2000_SenegambiaPT.pdf

BASSAN, Raphaël. **Ceddo**. Écran, n. 83, Septembre 1979. Pág. 62.

BICKFORD-SMITH, Vivian. **Rosenstone on Film, Rosenstone on History: An African Perspective**. Rethinking History Vol. 11, No. 4, December 2007. Pág. 531-545.

BINET, Jacques. **Ceddo**. Positif, n. 235, Octobre 1980. Pág. 53.

BOAHEN, Albert A. **O colonialismo na África. Impacto e significação.** In: *História Geral da África. África sob dominação colonial, 1880-1935*, v. VII. Brasília: UNESCO, 2010. Pág. 919-949.

BONNET, Jean-Claude. **Entretien avec Ousmane Sembène à propos de Ceddo.** Cinématographe, n. 28, Juin 1977. Pág. 43.

BOSSENO, Christian. **Ceddo.** Image et Son. La Revue du Cinéma, n. 342, Septembre 1979. Pág. 114.

BOUCHARD, Vincent. **Cinema Van, propagande et résistance en Afrique coloniale.** Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2023.

CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema.** São Paulo: Alameda, 2011.

CERTEAU, Michel. **Histoire et psychanalyse entre science et fiction.** Paris : Folio, 2002.

COPANS, Jean. **Un film : Ceddo ou l'histoire introuvable.** Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, n. 3-4, 1980. Pág. 848-852.

CONVENTS, Guido. 2011. **Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual.** Uma história político-cultural de Moçambique (1896-2010). Maputo: Dockanema.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. **De la périodisation en histoire africaine. Peut-on l'envisager ? À Quoi Sert-Elle ?** Afrique & histoire, 2(1), 2004. Pág. 31-65. <https://doi.org/10.3917/afhi.002.0031>.

CORREA, Sílvio M. de S. Ousmane Sembène : **A África traduzida em palavras e imagens.** In : CARVALHO, Sílvio ; NASCIMENTO, Washington. Intelectuais das Áfricas (orgs.). Campinas : Pontes, 2018. Pág. 169-202.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. **As máscaras africanas na estética cinematográfica de Ousmane Sembène.** A Barca, v. 1, n. 2, 2023. Pág. 20-34.

DECAUX, Emmanuel. **Ceddo.** Cinématographe, n. 51, Octobre 1979, Pág. 48.

DIAGNE, Pathé. **As estruturas políticas, econômicas e sociais africanas durante o período considerado,** In: *História Geral da África. Vol. 5, África do século XVI ao XVIII.* Editor BethwellA. Ogot. Brasília: MEC/UNESCO, 2010. Pág. 27-53.

DIOUF, Mamadou. **Le Kajoor aux XIX siècle: pouvoir ceddo et conquête coloniale.** Paris: Karthala, 1990.

_____ **History and Actuality in Ousmane Sembène's Ceddo and Djibril Diop Mambety's Hyenas,** In: African Experiences of Cinema. Organizadores Imruh Bakari e Mbye B. Cham. London: British Film Institute, 1996. Pág. 239-251.

FENDLER, Ute. **Le potentiel utopique de Ceddo de Sembène Ousmane.** Présence africaine, n. 205, 2024. Pág. 169-186.

FERRO, Marc. **Société du XXe siècle et histoire cinématographique.** Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, n. 23, 1968. Pág. 584.

_____ **Cinéma et Histoire.** Le cinéma, agent et source de l'histoire. Paris : Denoël, 1977.

_____ **Le film, objet culturel et le témoin de l'Histoire.** La Revue du Cinéma, Image et Son/Écran, n. 364, Sept. 1981. Pág. 120-121

_____ **Film et Histoire** (org.). Paris : Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.

_____ **L'Histoire sous surveillance.** Paris : Calman-Lévy, 1985.

GADJIGO, Samba. **Ousmane Sembène: the making of a militant artist.** Bloomington: Indiana University Press, 2010.

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

HAFFNER, Pierre. **Comment Dakar fonda le cinéma d'Afrique noire. Développement urbain, développement cinématographique et démocratie,** In: DAUS, Ronald (Hrg.). Grossstadtliteratur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992, p.185-195.

HENNEBELLE, Guy. **Sembène parle de ses films.** CinémAction 34, 1985. Pág. 25-29.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ILIFFE John. **Les Africains: histoire d'un continent.** Paris: Aubier, 1997.

JONASSAINT, Jean. **Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie**: (Notes pour une recherche). Ethnologies, v. 31, n. 2, 2010. Pág. 241–286.

LEFÈVRE, Raymond. **Ceddo**. Cinéma, n.249, Septembre 1979. Pág. 82.

LIMA JR., David Marinho. **Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960**. (Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura) Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

LOPES, Nei; MACEDO, José R. **Dicionário de História da África, séculos XVI – XIX**, vol. 2, 2022.

LOPES, Nei; MACEDO, José R. **Dicionário de História da África, séculos XVII – XVI**, vol. 1, 2017.

MALACCO, Felipe S. **O Gâmbia no mundo atlântico: fulas, jalofos e mandingas no comércio global moderno (1580-1630)**. Dissertação de Mestrado FFCH/UFMG: Belo Horizonte, 2016.

MALACCO, Felipe S. **História social do comércio na Senegâmbia: espaço e agência local (1580-1700)**. Tese de Doutorado FFCH/UFMG: Belo Horizonte, 2023.

MAR, Daouda. **Ousmane Sembène, théoricien et praticien du genre Romanesque et de la cinématographie em Afrique**. Africulture, n. 75-76, 2009, p. 173-191.

MASSON, Vianney. **Sembène, pédagogue ou émancipateur?** Présence africaine, n. 205, 2024. Pág. 257-281.

MBOKOLO, Elikia. **A África negra. História e civilizações**. Salvador : Edufba, 2009.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no Mundo**. (org.) África. Vol. 1. São Paulo: Escrituras, 2007.

MORETTIN, Eduardo V. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História: Questões & Debates, n. 38, 2003. Pág. 11-42.

NAVE, Bernard. **Ceddo**. Jeune Cinéma, n. 104, Juillet 1977. Pág. 43.

OGOT, Bethwell. A. **A história das sociedades africanas de 1500 a 1800: conclusão**, In: História Geral da África. Vol. 5, África do século XVI ao XVIII. Editor Betwell A. Ogot. Brasília: MEC/UNESCO, 2010. Pág. 1057-1070.

PFAFF, Françoise. **The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film**. Westport: Greenwood Press, 1984.

PFAFF, Françoise. **A Propos de Ceddo**. Positif no. 235, 1980. Pág. 54-58

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo**. Lisboa: Edições 70, 2015.

POUILADE, Jean-Luc. **Ceddo**. Positif, n. 235, Octobre 1980. Pág. 50.

RIBARD, Franck P. **A escravidão no cinema africano francófono (1980-2000): complexidade de um objeto problemático**. In: Moisés Corrêa da Silva; Núbia Aguilar. (Orgs.). História da África em perspectiva. Ensino e Pesquisa. Rio de Janeiro: Telha, 2022. Pág. 103-118.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos**. Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, n. 2, 2016. Pág. 1-26.

ROSENSTONE, Robert A. **History on Film/Film on History**. Harlow: Pearson, 2006.

ROSENSTONE, Robert A. **Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**. Brasília: Editora da UnB, 2001.

SEMBÈNE, Ousmane. **Lettre à tous les Sénégalaïs et Sénégalaïses et à Monsieur le Président de la République du Sénégal**. Taxaw, Dakar, N. 6, Décembre, 1977. Pág. 13-15.

SEMBÈNE, Ousmane. **Bon anniversaire**. Présence Africaine, n. 154, 1996.

SHAKA, Femi O. **Colonial and Post-Colonial African Cinema. A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices**. (Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick), 1994.

TAOUA, Phyllis. **Présentation. Le rendez-vous d’Ousmane Sembène avec la modernité africaine.** Études littéraires africaines, n. 30, 2010. Pág. 1-19.
<https://doi.org/10.7202/1027343ar>

THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo Atlântico. 1400-1800.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

VANSINA, Jan. **As artes e a sociedade após 1935.** In: História Geral da África: África desde 1935, v. VIII (editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji) Brasília : UNESCO, 2010, p. 697-760.

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

VIEYRA, Paulin S. **Fespaco 1979.** Présence africaine. 1979. Pág. 101-106.

WILDERSON, Frank. **Afro-pessimismo.** São Paulo: Todavia, 2021.

FILMOGRAFIA

SEMBENE, Ousmane. **Ceddo** (25mm, 120 min, colorido, Senegal, 1977).

VIEYRA, Paulin S. **L'envers du décor.** (25mm, 23 min, colorido, Senegal, 1981).