



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

## O CORPO NEGRO-AFRICANO NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Thiago de Abreu e Lima Florencio

Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO

[thiagoabreuflorencio@gmail.com](mailto:thiagoabreuflorencio@gmail.com)

a.

Este trabalho se propõe ao exercício de compreender o caráter ambivalente da inserção do corpo negro e africano na produção estética de Glauber Rocha, sobretudo em dois de seus filmes que, em períodos e territórios distintos, lidam com a experiência direta de contato da câmera cinematográfica com a presença negro-africana. Os dois filmes em questão, *Barravento* (1962) e *O leão de sete cabeças* (1972), marcam dois momentos inaugurais de Glauber: o primeiro por se tratar de seu primeiro longa-metragem; o segundo por se tratar de sua primeira película produzida no exterior, após seu exílio diante do advento da ditadura militar no Brasil.

Exatamente dez anos separam um filme do outro. Não se trata de uma década qualquer: os anos 60 foram um período de grandes reviravoltas epistemológicas, culturais e políticas, a exemplo das filosofias pós-estruturalistas, das revoluções comportamentais de 68, das guerras de descolonização nos países afro-asiáticos e da bipolaridade política marcada, de um lado, pelas revoluções socialistas e, de outro, pelos golpes militares no terceiro-mundo, apoiados pelo capitalismo liberal estadunidense.

Um oceano distancia os dois filmes: entre o litoral da Bahia de todos os Santos e as terras recém-independentes da nação de Congo-Brazzavile estende-se a imensidão atlântica. O que pretendo demonstrar é que este oceano bravio, personagem do *Barravento*, é um agente fundamental para propiciar o elo direto da Bahia com a negritude da África recém-descolonizada do *Leão de sete cabeças*. Em ambos os filmes (ressaltando que Glauber foi o primeiro latino-americano a realizar um longa-metragem na África), o diretor estaria se inserindo na diáspora do Atlântico Negro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> De acordo com Gllroy, o Atlântico Negro seria uma forma rizomática de se pensar a formação da cultura negra, associada aos fluxos do mar atlântico, mais do que à noção das raízes territoriais e nacionais.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

As reflexões aqui propostas visam compreender essa inserção intercontinental do diretor tendo em vista sua relação com a cultura negra e, mais especificamente, com o que chamaremos de caráter *performático* da corporeidade negra manifestada, sobretudo, através da música e dos rituais culturais e religiosos. Nesse sentido, formulo a hipótese de que as motivações estéticas do primeiro longa-metragem de Glauber – apesar de seu discurso denotar uma racionalidade de cunho marxista, crítica em relação ao que considerava então um caráter alienante da religiosidade afro-brasileira – já estão imersas numa compreensão particular da força plástica do universo corporal negro. Com isso, presumo ser possível pensar sua primeira obra fílmica enquanto um fenômeno de *hibridação* em que a questão da performance negra adquire um valor fundamental para a busca de uma linguagem cinematográfica própria. Tal visão, como procurarei demonstrar, ainda ambivalente em 1962, será retomada em seu primeiro filme internacional, realizado dez anos depois em território africano.

Retomando conceituação decisiva de alguns autores contemporâneos – fundamentalmente aqueles ligados aos chamados Estudos Culturais (Hall, Gilroy, Said) e pensadores latino-americanos que tratam o fenômeno da *hibridação* (Canclini) e do *pensamento liminar* (Mignolo) – procurarei situar as produções inaugurais de Glauber no Brasil e no exterior enquanto experiências diaspóricas, que devem ser compreendidas através dos sistemas circulatórios do Atlântico Negro, já que seu fazer artístico e sua obra podem ser visualizadas num espaço que abrange uma constelação híbrida de olhares e forças que têm na performatividade negro-africana uma motivação fundamental.

b.

No ano seguinte ao lançamento de seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, Glauber publica *A revisão crítica do Cinema Brasileiro* (1963), uma coletânea de ensaios críticos sobre o Cinema nacional. Em capítulo no qual analisa a formação do ciclo do Cinema Baiano, ele escreve: “A Bahia é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia despojada dos sertões” (ROCHA, 2003,154)

O diretor constrói o cenário de sua formação local a partir de uma visão sintética de três forças culturais, cada qual associada a um gênero específico situado em um tempo remoto que remeteria a uma espécie de “passado originário”: portuguesa/barroco,



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

africana/misticismo erótico, sertaneja/tragédia. Situando-se nessa confluência triangular, o cineasta constrói suas origens identitárias para pensar as características do cinema baiano. Interessa-me aqui ressaltar essa construção identitária, que será retomada em outros termos dez anos mais tarde na África, para apontar sua perspectiva transcultural. Ainda que imerso em uma visão de povo e nação que se fundamenta no discurso nacionalista formulado pelo ideal da mestiçagem, a exemplo da idéia freyriana da confluência das três raças, acredito que seja possível pensar sua formação cultural nas malhas de um *pensamento liminar*, como demonstrarei a seguir.

Começo ressaltando a idéia de nacional-popular que se segue ao trecho anterior, ainda na *Revisão crítica do Cinema brasileiro*. Referindo-se ao ciclo do Cinema baiano, Glauber declara:

“Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, “o filme negro”: como Trigueirinho Netto em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística”. (160)

Este trecho levanta ao menos três pontos. Primeiramente, Glauber situa seu filme *Barravento* no gênero do “filme negro”. Segundo, o filme atende ao desejo de “ruptura formal”. Terceiro, esse desejo liga-se à determinação crítica de condenar a miséria social da população negra rural e sua alienação, caracterizada pela “passividade mística”.

Ainda que imerso nas concepções de unidade nacional (através da mestiçagem) e de cultura popular “alienada” – já que a “passividade mística” à qual se refere remete à idéia da transformação social pela conscientização histórica das classes populares, a exemplo do que pretendiam as caravanas do CPC (Centro Popular de Cultura) do início dos anos 60 – Glauber incorpora a seu discurso outras perspectivas, pouco levantadas pelo discurso oficial da identidade nacional mestiça e pela visão classista e ideológica do CPC: a questão “negra” e o desejo vanguardista de “ruptura formal”.

Nesse sentido, é possível destacar um cenário ambíguo em que se configura um jogo de relações opostas e complementares:



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

1. Diante da triangulação mestiça “lusó-afro-sertaneja” distingue-se a formação de um gênero cinematográfico inaugural: o “cinema negro”, de fundamentação étnico-racial.

2. Alia-se ao desejo de conscientização do povo negro, preso à “passividade mística”, o anseio vanguardista de ruptura estética e formal.

Assim, ao esmiuçar a análise crítica de Glauber sobre a formação do ciclo do cinema baiano, é possível notar as ambivalências de seu discurso: ora condena o negro à alienação de quem está preso ao pensamento místico, afastando-o da racionalidade implicada na visão de uma consciência histórica que levaria à revolução socialista; ora exalta a plasticidade da corporeidade negra, fonte de inspiração direta par a criação de uma “ruptura formal”, a exemplo das vanguardas artísticas.

Nessa perspectiva, vale refletir sobre o sentido que Glauber dá ao “misticismo erótico” do negro. Essa visão aparentemente depreciativa do “místico” traz também uma contrapartida erótica que remete diretamente ao sensualismo corporal, tão decantado pela literatura popular e a música dos baianos Jorge Amado e Dorival Caymmi, ao longo dos anos 40 e 50, contexto de formação do jovem Glauber. Se há um lado que rebaixa o negro à alienação mística e ao passado, há outro que o eleva à condição positiva da pulsão criativa pela mediação da sensibilidade corporal.

c.

Há inúmeros elementos presentes no discurso fílmico de *Barravento* que denotam o olhar crítico do diretor em relação ao caráter alienante do caráter místico do povo negro. O mais explícito encontra-se no letreiro de abertura do filme:

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de ‘xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. (...) (ROCHA, 1962)

Em carta ao crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, escrita durante o processo de filmagem de *Barravento*, Glauber corrobora tal visão depreciativa do



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

misticismo negro. Mas, como se vê abaixo, o trecho traz também uma visão oposta sobre o negro, sobretudo quando se refere ao universo da corporeidade de raiz africana. Com isso, depreende-se de sua fala uma visão complexa e ambígua sobre a questão da identidade negra e sua associação à noção de cultura popular. Reproduzo o trecho que, apesar de longo, é muito significativo, pois evidencia seus dilemas identitários.

Não sou marxista, sendo antes um protestante que não se batizou e que depois passou às causas da revolução levado pelos ímpetos de uma juventude literária, o que não deixa de ser tradicional e um tanto decadente. Mas... o filme parte, embora primariamente, de “a religião é o ópio do povo”. Nunca li Marx, adianto. (...) Espremido o roteiro, restaram personagens reais, primitivos e intensamente povoados de misticismo: os mitos negros, aqueles que vieram da África para o Brasil e que hoje ainda perduram intactos nos litorais, principalmente na Bahia. Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxumarê e Iansã etc. são os deuses. Miseráveis, analfabetos, escravos, corajosos para enfrentar mar bravo mas covardes para defender os direitos de trabalho na pesca do xaréu, eles afogam a fome nos exóticos candomblés baianos. Estes candomblés embora possuam valor cultural estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que, segundo vejo, eu que convivo com maioria de negros, poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à grande independência africana. Vivemos aqui com a Nigéria na ponta do nariz e são os próprios nigerianos visitantes que deploram o fetichismo pernicioso. Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança.

O negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro de excepcional porque é “negro”. Aí está o racismo! Os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de “negro”, mas são sobretudo homens, tanto os belos quanto os maus assim o são porque “homens” e não “raça”.

Aqui já não restam dúvidas quanto à condenação do “misticismo negro”. Chega a afirmar com todas as letras, fundamentado na visão marxista da religião como ópio do povo, que seu filme é contra o candomblé e as manifestações tradicionais. Apesar de ver nos candomblés “valor inestimável”, não os considera legítimos em si, submetendo-os à consciência histórica do socialismo científico. Nesse sentido, ele constrói uma aproximação com a África pela via política contemporânea, mais do que pelos resquícios da tradição religiosa, reafirmando as guerras recentes de descolonização e independência africanas. Dessa forma, situa as condições de libertação dos negros brasileiros em relação aos movimentos anti-coloniais na África, afirmando que a



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

negritude brasileira teria muito que aprender com os nigerianos já que, estes, conscientes de sua condição histórica, ativos quanto ao processo revolucionário, “deploram o fetichismo pernicioso” afro-brasileiro.

Por outro lado, Glauber atém-se a uma visão idílica desses negros, atrelando-os ao passado primitivo da África: “os mitos negros, aqueles que vieram da África para o Brasil e até hoje perduram intactos”. Um passado africano que se preservaria fundamentalmente pela memória corporal: o negro seria “fantástico no seu ritmo de andar, falar e amar”. Nesse sentido, creio que a condenação do fetichismo, operada anteriormente pela visão que Glauber constrói do nigeriano consciente de sua condição histórica diante do negro brasileiro, pode reverter-se ao próprio Glauber no que se refere ao corpo negro. Ao condenar o misticismo fetichista dos afro-brasileiros, presos à irracionalidade de seus deuses, mas, por outro lado, exaltar a força plástica dessa corporeidade negra, não estaria o autor fetichizando o próprio corpo negro? Glauber, “protestante”, como se auto-define (devido a sua formação em colégio interno presbiteriano), mais do que marxista, ao erotizar a plasticidade do corpo afro, parece se aproximar de um olhar nostálgico e primitivista sobre o negro.

Entre o passado primitivo e o futuro revolucionário, o corpo negro é capturado pelas lentes e o discurso de Glauber nessa interseção de temporalidades históricas, futuro-passado, atendendo ao próprio horizonte de expectativas do diretor<sup>2</sup>. Nesse sentido, vale analisar mais especificamente como o autor inseria-se na discussão da representação identitária do negro.

Apesar de se valer de termos como “raça” e “cinema negro”, para valorizar as especificidades do negro, Glauber condena o “racismo” dos “antropólogos de salão” que “qualificam o negro porque é negro”, presos, portanto, a uma concepção de raça. Creio que o diretor esteja aqui dialogando, sobretudo, com o antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, que viveu na Bahia ao longo dos anos 40 e foi um dos principais responsáveis pelos primeiros estudos mais sistemáticos sobre as relações culturais África-Brasil.

É sintomático que Glauber negue a idéia de raça no momento em que se refere ao suposto racismo às avessas do antropólogo Verger e, ao mesmo tempo, afirme a negritude quando se refere aos negros baianos e aos movimentos de descolonização.

---

<sup>2</sup> Segundo concepções da semântica do tempo histórico elaboradas por Koselleck em seu livro *Futuro Passado*.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

Entre a presença negra do universo afro-baiano e o olhar francês, Glauber parece operar um *pensamento liminar*, isto é, um lócus dicotômico de enunciação que se situa nas fronteiras do sistema colonial/moderno.

Entre Verger e os iorubás-africanos, Glauber procura articular essa dupla consciência, isto é, um pensamento que, inserindo a perspectiva do subalterno, do colonizado, passa a compreender a interconexão entre modernidade e colonialidade (Mignolo, 34). Daí criticar o racismo do francês Verger e legitimar a raça negra pela ótica descolonizadora. Essa dupla consciência opera-se numa cidade que, nos anos do pós-guerra, se tornou um caldeirão cultural em que modernidade e colonialidade se chocaram de forma explícita.

Entre os anos 1890 a 1910 começou a haver um intercâmbio entre líderes espirituais do candomblé baiano com africanos, sobretudo por conta de intensificação do comércio com os núcleos de ex-escravos brasileiros que se instalaram na cidade portuária do Daomé, comercializando noz-de-cola com o tabaco e o rum brasileiros (SANSONE, 96). Esse intercâmbio do final do século XIX desencadeou um sistema de trocas culturais através do qual a cultura ioruba se destacou como força expressiva na articulação da resistência negra no momento pós-abolicionista, quando emergiu a tônica do discurso racista no Brasil.

O culturalismo de Freyre, a partir dos anos 30, rompeu os paradigmas raciais, muito em voga na mentalidade positivista da intelectualidade brasileira do início do século XX. Suas teorias influenciaram, sem dúvida, a literatura miscigenada do baiano Jorge Amado. No entanto, com a vinda de Verger, fugindo da barbárie racionalista da segunda Guerra Mundial, o universo da plasticidade negra e sua força expressiva serão legitimados e internacionalizados pelas lentes do fotógrafo. Salvador começa a se tornar um ponto de confluência de europeus anti-racionalistas fugitivos da barbárie ocidental.

d.

Nesse sentido, é preciso visualizar a estética e o pensamento de Glauber na condição liminar: se por um lado o diretor abre o filme situando o negro como “dominado por um misticismo trágico e fatalista<sup>3</sup>”, por outro, o filme em si não deixa de ser místico. O próprio Glauber admite: “É um filme gritado. É um filme de explosões. É um filme

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 126.



místico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme<sup>4</sup>”.

A aproximação do corpo negro no filme de Glauber se insere na conjunção histórica do pós-guerra em que o desejo por um novo cinema, que se espalhava pelo mundo, alia-se ao momento de forte modernização do Brasil e esperança na construção de um Brasil novo, especialmente da Bahia, um ambiente que recebe inúmeros artistas e intelectuais estrangeiros antenados com a modernidade artística.

É nesse “círculo baiano” que Glauber Rocha se consolida enquanto pessoa, enquanto artista e pensador. Ambiente extremamente fértil e ambíguo, espécie de caldeirão cultural aberto à multiplicidade. Nesse espaço o corpo negro emergiu de forma ambígua, alternando-se entre a exaltação estética, a curiosidade emergente pelas raízes africanas por parte da intelectualidade branca, a condenação da racionalidade, o preconceito religioso, a afirmação da negritude e o apagamento do negro numa cultura mestiça.

A ambivalência do cinema de Glauber já havia sido destacada por Ismail Xavier em seu livro *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. Ao analisar *Barravento*, Ismail se atém à problemática do foco narrativo para demonstrar como, apesar do discurso marxista que condena a alienação do povo de Barreirinhos, há na forma narrativa da montagem, da utilização da câmera e da movimentação coreográfica das figuras um profundo respeito, uma admiração e abertura para as manifestações religiosas e culturais dos negros. Gostaria de retomar essa discussão de Ismail dando maior atenção à questão mais específica da corporeidade negra e de sua dimensão performática.

“Estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica e sensualismo. O mise en scène está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes<sup>5</sup>”. Pela primeira vez no cinema brasileiro a presença do corpo negro, em sua inscrição social e racial, ganha estatuto positivo na arte cinematográfica brasileira. De fato, quando se atenta aos detalhes da filmagem de *Barravento*, é possível notar o respeito acordado pelo diretor à

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>5</sup> *Idem*, *Ibidem*.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

memória social negra através das manifestações do corpo: samba de roda, capoeira, candomblé.

A imersão da câmera nos movimentos corporais ao longo dessas manifestações é latente: acompanhado as ‘técnicas do corpo’ do samba, focalizando desde os pés até os quadris de cada participante da roda. O foco na dança da capoeira que atravessa a câmera com golpes dançantes. A nudez feminina de Luiza Maranhão, a primeira musa negra do cinema, em cenas marcantes à beira-mar. As cenas do candomblé, inaugurais em nosso cinema, trazendo a crueza dos sacrifícios e a memória da resistência negra nas danças dos orixás e no batuque que acompanha toda a trilha sonora do filme.

Ismail destaca um momento marcante para se compreender a invasão da corporeidade negra, que penetra na câmera e opera a movimentação narrativa, mostrando o mergulho do diretor no universo corporal negro:

A sucessão de imagens marca um cerco obsessivo do seu corpo, coroado pela posição final da câmera, que, de frente para Aruã, deixa-se atropelar pela sua caminhada. É preciso que seu corpo ocupe todo o quadro antes de ser abruptamente substituído pela imagem, em primeiro plano, do pé da árvore. A passagem tão ostensiva de Aruã para a árvore, seguida do movimento ascensional da raiz ao topo, estabelece uma relação direta entre seu corpo sexuado (como raiz) e a convulsão da natureza (...) deflagrada pelo céu nublado e pelo trovão. (XAVIER, 31)

e.

Quase dez anos depois, em 1969, Glauber chega a Brazzaville, capital da República do Congo, em 1970, quando a ex-colônia francesa, recém independente, passa a se chamar República do Povo do Congo, a mando de seu novo governante Marien Nguabi. Após haver recebido prêmio de melhor diretor em Cannes por seu filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, o recém exilado Glauber, ovacionado pela crítica européia que o acolhe em seu território, recebe verba e plena liberdade criativa para fazer seu próximo filme, *Der Leone have sept cabeças*. O financiamento é francês e italiano, com apoio do novo governo socialista do Congo.

É o primeiro filme na África em que se vê verdadeiramente a luta política africana do ponto de vista de um latino-americano, um homem do Terceiro Mundo como eu, que inclusive tenho sangue africano. (...) Então eu estou implicado nesse filme, implicado nos ritos africanos, nos costumes do



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

povo africano, na maneira de falar desse povo. O filme foi feito com a colaboração dos atores africanos e todos os diálogos foram improvisados, a forma de interpretação foi buscada na relação com aqueles problemas. (...) Eu quis filmar na África, como sou brasileiro, também tenho origem africana, tenho sangue africano e o problema afro-latino me interessa muitíssimo. Achei que eu precisava ir à África para ter também mais noção do Terceiro Mundo. E pensei que um latino-americano fazendo filme na África seria também um ato político e cultural de colaboração à noção da luta tricontinental.<sup>6</sup>

É interessante destacar a construção de múltiplas identidades: “homem do Terceiro Mundo”, “brasileiro”, de “origem africana” com “sangue negro”, “afro-latino”, “tricontinental”. O exilado Glauber, na condição de desterritorializado, constrói sua identidade diaspórica (HALL2003): brasileiro, em busca de sua origem africana, mas apontando para o futuro de uma unidade tricontinental. A fragmentação identitária reflete a condição colonial, que deveria ser questionada pela união dos povos do Terceiro Mundo e o advento da Revolução. É um cinema político: Glauber vai à África com o propósito de unir as forças fragmentadas dessa diáspora de povos subjugados pela colonização. Nesse sentido, ele procura suas próprias raízes africanas “implicando-se” nos ritos, nas falas e no jeito dos congoleses, integrando-se ao passado comum culturalmente aos africanos. Em suma, ele trata de fazer reviver sua “origem africana”. Para isso, ele trabalha em “colaboração” com os africanos, valendo-se da realidade local e pessoal dos atores para realizar o filme. Sua permissão de abertura para o improviso implica a emergência do inesperado, imprevisível, contingente.

Para Glauber, o filme deveria funcionar como uma “libertação completa de um sistema dramático”, o que implicaria romper “completamente com a linguagem do cinema europeu e com a linguagem do cinema imperialista”. (ROCHA, 2002:121) Para isso, ele opera uma dissolução da narrativa, reduzindo “toda a história ao significante”, em busca da “materialização do inconsciente” (GLAUBER *apud* BENTES, p.44). A ruptura com a dimensão narrativa, como visto anteriormente em relação aos fenômenos artísticos e às teorias da história e da literatura, aplica-se também à estética de Glauber. É, sobretudo pela apresentação dos rituais africanos, sempre filmados com a câmera na mão e em longos planos-sequência, que o autor vai procurar romper com aquilo que

---

<sup>6</sup> ROCHA, G. *Rocha que voa*, p. 91



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

considerava uma “linguagem do cinema imperialista”, presa a uma concepção metafísica do mundo.

Assim, as cenas mais impactantes do filme são as que apresentam os rituais africanos, em que os gestos aliam-se ao ritmo dos tambores. O plano-sequência, mecanismo que confere unidade espaço-temporal à cena, é predominante nessas passagens. O tempo prolongado de exposição desses rituais, com a repetição infundável dos gestos e batuques, contraria os padrões cinematográficos e confere uma concepção de tempo mítica, ligada à repetição rítmica do passado intemporal. “As danças africanas, as músicas... As danças têm que se apoderar da tela, não?” (ROCHA, 2002: 127). A serviço do corpo dançante que se apodera da tela, a câmera do *Leão* está à procura do tempo mítico, isto é, do tempo primordial que deve ser presentificado e atualizado pela rito. Espacialização do tempo, atualização do passado pela representação do tempo primitivo. Em busca da estética do Terceiro Cinema<sup>7</sup>, Glauber trata de recuperar a temporalidade mítica por intermédio da redução da tela ao significante do corpo, que abole o drama: “é um filme sobre o mito. Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário. É uma profecia sobre o Terceiro Mundo, o cinema, etc. É também uma montagem espacial, o tempo não existe” (ROCHA, 1997: 390).

Glauber trabalha com a dimensão participativa dos congoleses, procurando extrair dessa relação direta entre a câmera e o corpo africano, a realidade do fato. Glauber opera uma abertura ao acontecimento que foge das expectativas, da temporalidade causal, abrindo-se ao inesperado, casual. À maneira do que Gumbrecht vai nomear de “imersão” no passado, Glauber, com sua estética da “câmera na mão”, opera uma redução da câmera a uma “tela em branco” que deve se abrir à dimensão significativa da corporeidade africana: “no filme, eu coloquei a câmera e a tela abertas para o povo se manifestar” (ROCHA, 105) Ao funcionar como “tela em branco”, a câmera do *Leão de sete cabeças* pretende-se um palco do corpo africano, desse corpo africano que vive o tempo ritualístico da re-presentação e que marcaria a ruptura com a “estética imperialista”.

---

<sup>7</sup> A noção de Terceiro Cinema surgiu da Revolução Cubana, do peronismo e da « terceira via » de Perón na Argentina, assim como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil ». STAM, R. Crítica da imagem eurocêntrica. p. 59.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

## BIBLIOGRAFIA

GILROY, P. *O Atlântico negro – modernidade e dupla consciência*. SP: Ed. 34, 2001.

HALL, S. *Da diáspora*. BH, UFMG: 2003.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*.

RJ, Contraponto, 2006.

MIGNOLO, W. *Histórias locais /Projetos globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. BH: UFMG, 2003.

ROCHA, E. *Rocha que voa*. RJ, Aeroplano: 2002.

ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. SP, Cia das Letras: 1990.

SANSONE, L. *Negritude sem etnicidade*. Salvador, Edufba/Pallas, 2007.

SHOHAT, E., SLAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. SP, Cosac&Naify, 2006.

XAVIER, I. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da FOME*. SP, Ed. Brasiliense, 1983.