



Revista Brasileira do Caribe

ISSN: 1518-6784

revista\_brasileira\_caribe@hotmail.com

Universidade Federal de Goiás

Brasil

Martins de Souza, Victor

Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de GLAUBER ROCHA  
e SEMBENE OUSMANE

Revista Brasileira do Caribe, vol. XI, núm. 21, julho-diciembre, 2010, pp. 103-128

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159117414005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de GLAUBER ROCHA e SEMBENE OUSMANE**

*Victor Martins de Souza*

(Pontifícia Universidade Católica/SP)

victorlossotros@yahoo.com.br

**Resumo**

O presente artigo busca discutir os projetos cinematográficos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane, a partir de afinidades estéticas comuns em suas respectivas obras. Vale frisar que suas produções estão inseridas num projeto mais amplo que vai de encontro à crítica ao esteticismo europeu. Claro está que estes realizadores, nos seus filmes fizeram grande uso da oralidade. Se em grande parte das produções glauberianas foi incorporada a linguagem da literatura de cordel, além da própria estética de matriz afro, já nas obras de Sembene Ousmane recorreu-se ao legado secular da oralidade africana.

**Palavras-chave:** Cinema africano, Oralidade, Descolonização.

**Resumen**

El presente artículo busca discutir los proyectos cinematográficos de Glauber Rocha y Sembene Ousmane, a partir de afinidades estéticas comunes en sus respectivas obras. Vale enfatizar que las producciones de ambos cineastas están insertadas en un proyecto más amplio que va de encuentro a la crítica al esteticismo europeo. Estos realizadores en sus películas hicieron gran uso de la oralidad. Si en gran parte de las

\* Artigo recebido em agosto de 2010 e aprovado para publicação em outubro de 2010

*Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, Vol. XI, nº21. Jul-Dez 2010, p. 103-128 **103**

producciones glauberianas fue incorporado el lenguaje de la literatura de cordel, además de la propia estética de matriz afro, ya en las obras de Sembene Ousmane se recurre al legado secular de la oralidad africana.

**Palabras Claves:** Cinema africano, Oralidad, Descolonización

**Abstract:**

This article aims to discuss the film projects of Ousmane Sembene and Glauber Rocha from aesthetic affinities common in their respective works. It is worth emphasizing that their movies are embedded in a larger project that goes against the criticism of European aesthetic. It is clear that these directors in their films have made extensive use of orality. If in most productions of Glauber Rocha incorporated the language of chap-book (literatura de cordel) and the aesthetics african, while in the works of Sembene Ousmane resorted to the secular legacy of African orality.

**Keywords:** African Cinema, Orality, Decolonization.

A obra cinematográfica de Glauber Rocha tem sido analisada a partir de diferentes enfoques. São muitos os trabalhos que elucidam as produções do cineasta a partir das relações estabelecidas entre as estéticas de distintas escolas cinematográficas: Neo-realismo italiano, Nouvelle Vague francesa, cine-documentário, cine-etnográfico, formalismo russo - só para citar as clivagens mais evidentes.

Contudo, dada às devidas proporções, as características afro ainda são pouco exploradas no cinema de Glauber. Daí a importância de se efetuar um estudo no que se refere ao diálogo cinematográfico de Glauber com cineastas de outras escolas, para além das citadas anteriormente. O pesquisador Mateus Araújo Lima, em estudo recente, analisa a obra de Glauber comparando-a de Jean Rouch (2005, p.82-7). Porém, Lima não explora os aspectos afro-brasileiros das obras do cineasta cinemanovista, visto que ele centra sua análise na estreita relação Glauber-Rouch. Entretanto, o autor reconhece que a oralidade é um traço

bastante explorado nos trabalhos do realizador brasileiro.

Claro está que o próprio fato de Glauber assentar sua estética sobre bases afro-brasileiras, como nos filmes *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Der Leone Has Sept Cabezas* (1972), permite-nos este alargamento de possibilidades, que vai de encontro à busca por afinidades estéticas entre suas produções e a de cineastas do pós-colonialismo, notadamente, o senegalês Sembene Ousmane, considerado, por seu pioneirismo e engajamento, o pai do cinema africano.

Também é interessante salientar que os inúmeros textos críticos de Glauber demonstram esta preocupação em não se filiar a uma escola específica. É notável sua capacidade em incorporar, através de um processo antropofágico *sui generis*, estéticas as mais distintas, mas não menos convergentes e que, inclusive, acabam abalando paradigmas moralistas e contemporaneizadores dos cinemas comerciais de matriz hollywoodiana, além dos “padrões mais correntes do cinema romanesco ou do realismo crítico” (LIMA, 2005, p.50).

O filósofo francês Jean-Paul Sartre, no prefácio de *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française* (1948-1949), discorre acerca da importância do movimento de afirmação identitária da Negritude e da reconstrução cultural, étnica e racial de africanos e afro-caribenhos. Em concepção assemelhada, o intelectual antilhano Frantz Fanon, na sua obra clássica, *Os condenados da terra*, descreve o processo de descolonização como uma criação de homens novos. Na esteira de Fanon, “o colonialismo não é uma máquina pensante, nem um corpo dotado de razão. Ele é a violência no estado de natureza e somente pode se submeter a uma violência maior” (1991, p.92).

Tendo em vista as observações dos intelectuais da diáspora, poderíamos nos perguntar em que medida Glauber

e Sembene fizeram uso ou participaram deste processo de afirmação identitária ou de reconstrução da cultura? Ou ainda, até que ponto e de que modo estes sujeitos históricos participaram deste processo de descolonização? E, enfim, quais estratégias e ferramentas usaram para criticarem o colonialismo?

Para compreendermos mais claramente tanto a natureza dos debates aventados por Fanon e Sartre, quanto as preocupações de Sembene e Glauber, no que diz respeito à realidade de seus respectivos países, devemos levar em consideração o mundo do pós-guerra e a própria questão do nacionalismo, visto que neste contexto havia toda uma discussão, inclusive por parte da intelectualidade negra, em torno da descolonização e de questões raciais.

Conforme observou Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, esta nova concepção acerca do racismo vai de encontro ao seguinte aspecto, “apesar de negado doutrinariamente, [o racismo] era realizado e vivido nas práticas sociais e políticas de colonizadores e colonizados” (2008, p.102).

Nesta mesma linha de raciocínio, Stam & Shohat, na sua *Crítica da imagem eurocêntrica*, assinalam que “o racismo é, de um ponto de vista histórico, um aliado e um produto parcial do colonialismo. As categorias raciais não são naturais ou absolutas: são construções relativas e específicas, categorias narrativas engendradas por processos históricos de diferenciação” (2006, p.21). Não por acaso as práticas e manifestações dos povos e nações do chamado Terceiro Mundo acabam sendo vistas como exóticas, primitivas e/ou inferiores. Como salientou Stam & Shoat a *nossa* religião, a superstição deles; a *nossa* cultura o folclore deles; a *nossa* nação, a tribo deles; a *nossa* arte, o artesanato deles. Daí ser pertinente analisarmos os projetos estéticos de Glauber e Sembene a partir destas preocupações.

A julgar por suas produções fílmicas e extra-cinematográficas, não há nenhum exagero em dizer que Glauber

Rocha referenciou toda uma geração de intelectuais, artistas e críticos de cinema. Ao analisarmos filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1967), percebemos que há de fato uma opção estética bem próxima à literatura regionalista de décadas anteriores, dando grande ênfase à cultura popular, sendo a cultura aqui concebida não como um préstimo estanque e imutável, mas sim a partir de “variações e complicações” que “incorpora não só as questões, mas também as contradições através das quais se desenvolve” (WILLIAMS, 1979, p.17). Assim, nessa acepção, “o processo cultural não deve ser considerado como simplesmente adaptativo, extensivo e incorporativo”, visto que são comuns que haja rompimentos autênticos em seu bojo. Dito isto, a concepção glauberiana de cultura popular vai de encontro a uma arte exortativa em vistas de politização, cuja estética está em contínuo processo dialético com seu espectador. Como o próprio Glauber observou:

Muitos cineastas, discutindo cinema, querem começar do zero, com Lumière. Eu não acho que o cinema seja mais importante que a medicina; eu sinto que ele é importante para aqueles que o fazem e para aqueles que o vêem. Para as civilizações subdesenvolvidas o cinema é uma manifestação de vida. O europeu ou americano que quer acabar com pré-cinema do terceiro mundo é um neocolonialista (1981, p.18).

Daí a importância para Glauber da relação entre artista e público, visto que, como ele assinalou, “o cinema é uma manifestação de vida”. Vale frisar que muitas das questões levantadas por Glauber, no que diz respeito ao fazer cinematográfico, imiscuem-se nas discussões aventadas pelo Cinema Novo, já que o próprio Glauber Rocha, ao lado de Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, é considerado um dos maiores expoentes deste movimento e um dos cineastas brasileiros mais conceituado no cenário internacional.

Ademais, o ímpeto maior do movimento encabeçado por Glauber consistiu nas reflexões críticas em relação às conjunturas sociais e políticas do Brasil das décadas de 1950 e 1960, que, por sua vez, inseriu-se numa questão mais ampla, ou seja, a exploração dos países do Terceiro Mundo e a cultura do subdesenvolvimento. Daí ser inevitável as aproximações entre os cinemanovistas e os cineastas cubanos, argentinos e africanos. Claro está que esta é uma outra justificativa para se analisar as aproximações entre as produções de Glauber Rocha e do realizador senegalês Sembene Ousmane. Ora, não foi o próprio Glauber que realizou um dos seus filmes num país da África - *O Leão de Sete Cabeças* (1970) – filmado no Congo? O que ele pretendia com isto?

Outro traço que é bastante evidente na estética glauberiana diz respeito à preponderância dada aos aspectos populares, sobretudo, à oralidade, procedimento mnemônico fortemente enraizado à cultura popular. Tais aspectos são candentes nos filmes *Deus e o Diabo* e *O Dragão da Maldade*. Daí ser pertinente à Glauber recorrer ao cantador popular, que dá a tônica da narrativa, e à literatura de cordel, característica tão cara à cultura nordestina que é o grande elemento estruturador da narrativa filmica destas duas produções. Cabe deixar claro que muitos trabalhos que se propuseram a analisar as produções glauberianas – dentre as quais se encontram *Deus e o Diabo* – partiram da ótica da narrativa clássica, recurso bastante usado na análise de filmes do cinema convencional de matriz hollywoodiana. Vale frisar que a estética glauberiana rompe justamente com este tipo de narrativa, pautando-se numa estética diferente que àquelas do cinema convencional. O próprio Glauber foi um grande crítico das narrativas do cinema romanesco de temáticas contemporaneizadoras, tais como os filmes *O Cangaceiro* (1953), produzido por Lima Barreto, as chanchadas da Atlântida Cinematográfica ou ainda os filmes dirigidos por

Alberto Cavalcanti, em sua maioria financiado pela Vera Cruz.  
Eis a declaração de Glauber sobre o filme de Barreto:

Sendo um produto industrial, fundado sobre uma ideologia nacionalista tipicamente pré-facista, *O cangaceiro* (1953) é um filme negativo para o cinema brasileiro, assim como toda obra de Lima Barreto. Se nos considerarmos um povo já livre do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando está técnica está a serviço de idéias que atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro – é bom que se destrua está técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários (2003, p.96).

A julgar pela crítica de Glauber, não seria de se estranhar a afinidade do realizador de *Deus e o Diabo* pelas temáticas populares. Levando isto em conta, é evidente que a predileção por outra estética antes de ser uma escolha artística, é opção política. Talvez isto seja mais claro se passarmos à análise do famigerado manifesto *A eztyka da fome*, escrito para a mostra cinematográfica de Gênova, de 1965. Desnecessário dizer que este texto acalentou debates de naturezas distintas:

... enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino (1965).

Escrito em tom de denúncia, o texto revela um aspecto delicado e complexo nas relações entre os países desenvolvidos e os chamados países de Terceiro Mundo, ou seja, aqueles vêm a cultura destes como primitiva ou exótica e, em contrapartida, a cultura vinda de fora é erigida como modelo em detrimento das práticas populares. Tal premissa torna-se mais evidente quando Glauber observa que:



Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista (Ibidem).

Ainda nesta linha de raciocínio, Glauber assinala que:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência (Ibidem).

Mais adiante, Glauber chega ao ponto crucial de sua análise, pondo às claras a estética da fome que, segundo ele, é o que confere originalidade ao Cinema Novo:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria (Ibidem).

O crítico Ismail Xavier tem observação interessante a este

respeito. Segundo ele “a fome não se define como tema, do qual se fala, ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras” (1983, p.9). Isto é, na acepção glauberiana, mais do que um objeto de análise, a fome é uma forma de fazer cinema, parafraseando Xavier, um estilo que buscou redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, “invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante” (Ibidem, p.10).

Partindo dos princípios da “estética da fome”, o estilo cinematográfico glauberiano coaduna-se às condições de sua produção, pois se é verdade que grande parte das produções cinemanovistas foi feita em condições financeiras adversas, também é verdade que, de acordo com Glauber, esta é a grande contribuição do Cinema Novo: a busca da criatividade e originalidade frente à carência de recursos, ou seja, uma oposição estético-ideológica ao cinema dominante.

Ora, o fato de Glauber Rocha recorrer à literatura de cordel em *Deus e o Diabo* também não pode ser vista como uma oposição estético-ideológica ao cinema dominante? Talvez isto também se insira num projeto mais amplo de crítica aos cânones europeus, uma vez que a própria narrativa de *Deus e o Diabo* nos remete às tradições orais dos cantadores populares e dos romanceiros, cujos testemunhos se distanciam dos “pensamentos sistemáticos e continentais, engessados e fechados em si mesmos” (ANTONACCI, 2007, p.3).

Nas cenas iniciais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a voz em *off* do cantador inicia sua narrativa com os seguintes versos “Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mãos / Até que um dia pelo sim, pelo não, entrou na vida deles o santo Sebastião”. Tais versos são acompanhados de planos gerais do sertão árido, uma carcaça de gado, o sol causticante e a terra estorricada. Logo em seguida ouve-se uma

peça sinfônica de Villa-Lobos, *Canção do Sertão*, posteriormente observa-se a aparição do vaqueiro Manuel. As ações seguintes centram-se na vida do vaqueiro e de sua mulher Rosa que se juntarão aos fiéis liderados por Sebastião e, posteriormente, abandonarão a religião, convertendo-se ao cangaço.

Em relação a este traço marcante de *Deus e o Diabo*, que é a literatura de cordel, a historiadora Sylvia Nemer, apoiando-se em Homi K. Bhabha, analisou tal aspecto pautando-se na idéia de “migrações culturais (circulação de signos dentro de locais contextuais específicos e sistemas sociais de valor específico). Desta feita, Nemer analisou o processo de migração da literatura de cordel do seu ambiente original, caracterizado pela oralidade, para uma realidade estética na qual predomina a imagem. (NEMER, 2007, p.25)

No filme de Glauber é nítida a intenção de querer contar uma história, tendo em vista a mistura de elementos de naturezas distintas, fazendo-se uso da tradição popular e de uma linguagem popular. Como salientou Ismail Xavier, a relação presente/passado/futuro não se dá de forma cíclica, visto que há uma possibilidade mínima que permite o acesso ao novo. Neste sentido, a voz, a fala, o canto se configuram como elementos de transgressão da ordem, ponto de fuga em potencial, ímpeto que perpassa a passividade e se desdobra na ação. A fala sertaneja, a paisagem árida e a literatura de cordel se aproximam da geografia interior do artista, pois o próprio Glauber, na sua infância em Vitória da Conquista, no interior da Bahia, vivenciou muitos dos aspectos que futuramente usaria em seus filmes: o mandonismo local, a religiosidade, os flagelos, as tradições e contradições populares. Daí ser presumível que o nordeste glauberiano vem à tona por meio destes elementos. A partir destes se pode observar uma tensão entre a tradição oral e a escrita, entre o cânone letrado e o oral, uma espécie de resistência e alteridade ao racionalismo europeu.

Daí o ponto de contato entre Glauber e Sembene, visto que nas produções do cineasta senegalês há uma forte recorrência à oralidade,<sup>1</sup> assim como a importância dada às práticas populares. A própria aproximação sócio-histórica entre o Nordeste do Brasil e a Senegâmbia reforça ainda mais esta idéia.

A certidão de nascimento do cinema africano negro data de 1955, ocasião em que é produzido o curta-metragem *Afrique-sur-Seine*, de Paulin S. Viyra e Mamadou Sarr, do Senegal (LEQUERET, 2005, p.5). Porém, tal filme não foi produzido na África, mas sim nos logradouros de Paris. Vale ressaltar que mesmo anteriormente a esta produção o continente africano já havia sido abundantemente filmado. Antes mesmo do início do século XX, quando o próprio cinema começava a se configurar como uma das mais expressivas testemunhas da Revolução Industrial, muitos cinegrafistas franceses, ingleses, italianos e norte-americanos empreenderam a “missão” de filmar os desertos egípcios, as savanas africanas, as margens do Nilo, os litorais da Senegâmbia e as “tribos exóticas” que habitavam nestes territórios.

A julgar pela intencionalidade destes diferentes projetos, tal empreendimento contribuiu em muito para uma estereotipagem, minimização e subvenção das práticas e manifestações culturais das diferentes etnias africanas. Como salientou Shohat & Stam “A fotografia e o cinema representavam topografias estranhas e culturas igualmente extravagantes em relação à Europa. Prolongamento da zoologia, da antropologia, da botânica, da entomologia, da biologia e da medicina, a câmera, a exemplo do microscópio, dissecava o “outro”. Vale frisar que não foi casual que Sembene Ousmane acusou o respeitado cineasta francês Jean Rouch de filmar os africanos “como se fossem insetos” (OUSMANE, 1982, n.17).

Nestas produções, o papel dos africanos era bem marcado: em frente à câmera, como figurantes. Porém, ao longo

do processo de independência das colônias africanas,<sup>2</sup> observa-se uma nova tendência, a partir da qual o próprio discurso cientificista e evolucionista passa a ser questionado. Talvez isso tenha contribuído para que nas nações africanas recém-emancipadas surgisse um cinema cujas reflexões estivessem associadas à prática, tendo em vista as especificidades de nações que, como observou o historiador Boubacar Barry, “foram postas entre parênteses por um século de domínio colonial” (2001, p.36). Estando cômnicos disso, muitos cineastas fizeram questão de tomar o controle de suas próprias imagens e buscaram reescrever suas histórias. Claro está que Sembene Ousmane compareceu a este debate.

Mbye Cham, num artigo recente, observou que “Na África, nestas últimas décadas, produziu-se um número significativo de filmes”. Mais adiante o autor ressalta que tais produções se voltam a um engajamento crítico, a partir do qual o próprio passado africano tem passado por uma revisão, tendo em seus horizontes as diferentes crises e desafios enfrentados pelas sociedades africanas contemporâneas (2000, p.4).

Levando isto em consideração, cabe deixar claro que Sembene Ousmane foi um dos pioneiros neste processo. A julgar por algumas de suas produções - *La Noire de...* (1966), *Ceddo* (1977), *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1987), de fato Sembene teve importância capital em tais discussões.

Sembene<sup>3</sup> (1923-2007) nasceu em Zinguenchor, Casamance, no Senegal. Considerado uma das personalidades mais notáveis do cinema e da literatura africana, ao longo da sua vida produziu 12 filmes e uma vasta literatura sobre os mais diversos temas, sempre tendo em vista os problemas enfrentados pelas sociedades africanas (XAVIER, 2001, p.405).

Para compreendermos a maturidade de sua literatura e o engajamento político de seus filmes temos que levar em conta sua rica experiência de vida. Como ele próprio fez questão

de salientar, “*Ao longo da minha vida exerci vários tipos de trabalho: pescador, comerciante, mecânico. Trabalhei como estivador durante dez anos no porto de Marselha*”(OUSMANE, 1972, p.202). Talvez isto explique o fato de que muitos dos personagens criados por Sembene sejam frutos deste rico empirismo. Sua longa experiência de trabalho no porto de Marselha seria retratada, posteriormente, no romance *Le docker noir* (O estivador negro), de 1956. Escrito em tom de denúncia, esta obra retrata as precárias condições de trabalhos dos estivadores africanos neste porto. O romance é também uma reconstrução ficcional das relações raciais entre os franceses e os exilados africanos das colônias francesas pertencentes à diáspora negra. É por demais óbvio dizer que a orientação do romance é autobiográfica e o próprio tom político em que é embalada a narrativa já aponta alguns caminhos das posteriores produções sembenianas.

Devemos levar em conta que, a este respeito, Sembene Ousmane também tem uma trajetória bem parecida com a de Glauber Rocha, visto que o cineasta baiano também possuía esta inclinação e afinidade literária. O fato de Glauber ser o autor de versos de *Deus e o Diabo*, *Dragão da Maldade e Terra em Transe*, corroboram em muito esta idéia. Isto sem contar a escrita do romance *Riverão Sussuarana* (1977) e sua colaboração ainda jovem em jornais e revistas da Bahia e do Rio de Janeiro, como *Diário de Notícias* e o *Suplemento Dominical*, do *Jornal do Brasil*, ocasião em que Glauber empenhou-se num combate por um cinema mais crítico, engajado e menos contemporizador. Daí não ser nenhum exagero falar de uma poética glauberiana, possuidora de uma estética própria. Isto fica mais evidente se relacionarmos sua literatura com suas imagens, daí sim poderemos compreender mais claramente a alegoria de alguns dos seus filmes, tais como *O Dragão da Maldade, Deus e o Diabo* ou *O Leão de Sete Cabeças*.

Depois de ter produzido um número considerável de obras – *Le docker noir* (1956), *Oh pays, mon beau peuple* (1957), *Les bouts de bois de Dieu* (1960) e, dentre outras, *Voltaïque* (1962) – Sembene percebeu que sua literatura não tinha o alcance que ele esperava, em função do alto grau de analfabetismo do seu público alvo, ou seja, os africanos e as massas<sup>4</sup>. Como ele próprio declarou, “Quando me dei conta que em razão do alto grau de analfabetismo que assolava meu país eu não poderia jamais atingir por meio de minha literatura as massas, eu decidi fazer cinema” (Ibidem). Daí seja evidente que Sembene buscou contemplar tanto na sua literatura quanto nos seus filmes os problemas que estavam colocados ao seu povo: heranças herdadas de séculos de colonialismos.

A este respeito é interessante recuperar parte das questões aventadas no *Colloque sur littérature et esthétique negro-africaines*<sup>5</sup>, cujos ricos debates possibilitaram o amadurecimento de questões trazidas por gerações anteriores de intelectuais e escritores africanos, como nos próprios colóquios anteriores: 1º Encontro de Escritores Negros (Paris, 1956); 1º Primeiro Festival de Artes Negras (Dacar, 1966), dentre outros.

Realizado em Dakar, em 1979, o *Colloque* teve em seu horizonte a preocupação em relação às manifestações culturais e artísticas africanas, que por um longo tempo foi subjugada pelos europeus. A título de análise, eis alguns núcleos temáticos que foram suscitados neste evento:

- Estética negro-africana;
- Arte funcionalista: estética negra e dialética do juízo estético;
- Moralidade e estética no ritual arquetípico;
- A participação e a contribuição do negro africano na arte e na literatura antiga;
- Funcionalidade da palavra e funcionalidade social na

literatura negro-africana;

- A estética negro-africana e as demais artes;
- Sobre cinema negro-africano: a problemática cultural

de *La noire de...*

Os debates acalentados por este colóquio permitem que compreendamos melhor as questões que estavam postas para intelectuais e artistas deste período, no qual, inclusive, o próprio Sembene Ousmane fez parte. A este respeito, é salutar a observação de Mohamed Boughali e Babacar Sine, segundo eles:

Um desenvolvimento próprio do pensamento africano destes últimos anos parece residir no esforço teórico essencial que tende a renovar os postulados da questão filosófica africana: a etno-filosofia teria a ambição de fundar uma filosofia africana a partir da reconstituição ‘graças à interpretação de costumes e de tradições, de provérbios, de instituições, de diversos arcabouços da vida cultural de povos africanos [...] uma visão de mundo específica, supostamente comum a todos os africanos (Ibidem, p.208)

Tal observação ilustra muito bem a preocupação desta intelectualidade africana em (re)pensar o seu passado e suas práticas epistemológicas, levando em conta seus costumes e tradições. Não resta dúvida de que isto já possibilita um redimensionamento das suas histórias e da sua filosofia, ímpeto que perpassa a visão cristã-ocidental e eurocêntrica em relação ao continente africano.

Disse-se outrora que a oralidade é um traço bem marcante nas produções cinematográficas de Sembene Ousmane. Como observou Maria Antonieta Antonacci, “[Sembene Ousmane] colocou em cena regimes de oralidade na África do Oeste, desde preâmbulos dos processos de independência das nações africanas, nos anos 1960”. A este respeito, é igualmente esclarecedora a declaração que Sembene deu ao *Correio da Unesco*:



Um cineasta africano, produzindo para o cinema, ou seja, atuando no mundo da imagem, possui uma herança muito antiga, mas sempre viva: a oralidade. ... Dessa forma, na tradição africana o cinema é uma realidade de envolver todo o homem. ... O cinema africano é uma escuta de si próprio. Há muita coisa que corremos o risco de perder: com o cinema podemos salvaguardá-las, e as pessoas podem vê-las (1990, p.4).

Por isso, nas suas produções Sembene recorre à memória popular, dando grande importância à natureza pan-africana, a partir da recusa de padrões europeus. Claro está que tal memória vai de encontro ao passado e aos valores seculares africano: oralidade, performance do corpo, danças, músicas, tendo em vista o questionamento dos valores trazidos pelos colonizadores europeus: instituições, língua, filosofia, dentre outros préstimos. O próprio cineasta foi um crítico da *Nouvelle Vague*, optando por se aproximar de cinematografias alternativas, como o Cinema Novo. Segundo Antonacci “Em seu movimento de imagens, enquadramentos e estética [Sembène] dialogou especialmente com a filmografia de Glauber Rocha, que também produzia cinema baseado em tradições orais e em matrizes afro-brasileiras” (Ibidem, p.5).

O filme *Ceddo* (1977) demonstra de forma cabal a importância que Sembene concede à oralidade. No *Ceddo*, as versões oficiais acerca do passado africano são contestadas. Ambientado no Senegal do século XVII, o filme reconstrói a história do país questionando o mito islâmico dominante. Os muçulmanos são apresentados como conspiradores e fanáticos religiosos, intolerantes no que diz respeito às demais práticas culturais e religiosas. No transcorrer do enredo, os *ceddos* sequestram a princesa Dior Yacine, filha do rei Demba War, em protesto à conversão forçada ao islã. O griot<sup>6</sup> convoca todos para uma reunião, ocasião em que o destino da princesa Dior e da própria comunidade são discutidos. Todo conclave é veiculado

pela palavra, daí a importância dada à oralidade. A própria opção de Sembène de escrever os diálogos na língua vernacular wolof corrobora em muito esta ideia. Com grande ênfase à oralidade e suas respectivas performances, três homens comandam o debate: Saxewar, o noivo da princesa; Madior, filho da irmã de Demba War e Biram, o filho do rei, que, de acordo com a nova lei islâmica, é o novo herdeiro do trono. Percebe-se que toda a história do *Ceddo* gira em torno da princesa Dior. Ela é apresentada como uma figura de resistência e liberação. Apesar de sua limitada aparição no filme, sua presença é extremamente avassaladora.

Reivindicando uma autenticidade cultural, alguns críticos e artistas africanos têm compartilhado a ideia de que a sociedade africana deve buscar uma criação visual e dinâmica em consonância com seu tempo e espaço. Daí ser pertinente para estes agentes a recuperação de suas cosmogonias, celebrações, ritos e tradições. Claro está que esta tendência faz parte de uma esfera mais ampla, bem como assinalou Mohamed Aziza:

A análise do processo de recuperação e reformulação do patrimônio cultural por parte de um conjunto de artistas africanos e árabes deve levar em consideração as questões de ordem sociológica, que tendem a se situarem nos quadros das estruturas e dos movimentos sociais, tendo em vista a identificação do seu profundo significado, não somente como um fenômeno característico da sociedade humana, mas igualmente como um fato social significativo e enraizado na vida do seu grupo (1977, p.8).

A meu ver, a clarividente afirmação de Aziza vem muito a calhar para compreendermos as contribuições trazidas por Sembene Ousmane ao longo deste processo. A este respeito é esclarecedora a seguinte afirmação do escritor senegalês:

Sobre as telas da África negra só se projetam histórias de uma estupidez medíocre, estranhas à nossa vida. Para nós africanos

a questão cinematográfica é tão importante quanto a construção de hospitais e escolas, e a alimentação de nossa população. É importante para nós termos um cinema com o qual nos identifiquemos, para rever, apreender e se compreender por meio das telas (1964).

Esta identidade da qual nos fala Sembene é perseguida em muito dos seus filmes. A própria intenção do realizador de produzir uma película (*Ceddo*) com diálogos em wolof reforça isto. Igualmente, nas películas *Emitai* e *Camp de Thiaroye* os valores culturais locais são reforçados, tendo em vista as revisões e as reinterpretações da história da África. Claro está que o fato de Sembene Ousmane recorrer à memória popular para recompor os eventos históricos vai de encontro à sábia observação de Amadou Hampâté Bâ:

O fato é que não há sistema de escrita que destitua a África de um passado ou de um corpo de conhecimento...É claro que este conhecimento herdado que é transmitido da boca de uma geração ao ouvido da geração seguinte pode tanto crescer como diminuir...O corpo de conhecimento africano é vasto e diverso, estando presente em todos os aspectos da vida. O “conhecimento especializado” nunca é especialista, mas sim generalista...O corpo de conhecimento africano é, conseqüentemente, um conhecimento vivo e “abrangente”, é por este motivo que os anciões são vistos como os seus últimos detentores, podendo ser comparados a uma vasta biblioteca, cujas estantes estão articuladas umas às outras por meio de conexões invisíveis que são a essência da “ciência do invisível (1972, p.22)

Um traço comum, tanto nas produções de Sembene Ousmane e de Glauber Rocha, tem sido a resistência ao racionalismo europeu. Se por um lado alguns autores têm afirmado que a obra de Sembene “é a expressão do drama existencial do negro que vivem numa África cobiçada, mal partilhada e traída” (DIAGNE, 2004, p.13), não se pode negar que o cineasta senegalês ao plasmar sua estética fez algumas opções. Poderia

ele ancorar-se à *Nouvelle Vague*, ao Neo-realismo italiano ou às narrativas convencionais do cinema hollywoodiano, porém, na sua obra há uma predominância dos aspectos locais, tendo em vista as reflexões políticas acerca dos problemas enfrentados pelo Senegal de sua época. Eis outro aspecto que o aproxima de Glauber Rocha, uma vez que o cineasta baiano também buscou com primazia contemplar em suas obras as particularidades do Nordeste brasileiro, isso sem contar a constante recorrência aos aspectos afro-brasileiros: religiosidade, oralidade, musicalidade e teatralidade. Nos filmes *Barravento*, *Deus e o Diabo*, *Dragão da Maldade*, *Terra em Transe*, *A Idade da Terra* e *Der Leone Has Sept Cabeças* tal ancestralidade africana é reforçada. Tanto em Glauber quanto em Sembene observa-se a tensão entre a oralidade e a norma culta, o cânone letrado e a alegoria, o local e o universal, os valores do branco e do africano, a fome e a liberdade.

Cabe frisar que a proximidade dos traços culturais destes espaços nos permite esta abertura a este diálogo de imagens. A própria narrativa de grande parte do cinema africano é feita em bloco, rompendo com a estética dos cinemas convencionais de matrizes hollywoodianas. Isto também é um traço que é observável em grande parte das obras glauberianas, a própria idéia de alegoria confirma isto. Com efeito, é interessante observar que muitos dos livros de Sembene posteriormente foram adaptados para o cinema, o que levou alguns teóricos a afirmarem que a própria literatura do escritor senegalês é construída como se fosse uma cena. De fato, isto é visível em alguns dos romances do escritor, notadamente, na obra *Xala*.<sup>7</sup>

Tendo em vista o amplo processo de descolonização e à própria questão do nacionalismo, muito em voga nas décadas de 1950 e 1960, é esclarecedora a observação de Frantz Fanon:

A cultura nacional não é um folclore, muito menos um populismo abstrato que acreditou ter descoberto a verdade

popular, ou ainda esta massa sedimentada de gestos puros que pouco tem a ver com a presente realidade do povo. A cultura nacional é o conjunto de esforços feitos pelo povo no plano do pensamento para descrever, justificar e evocar a ação por meio da qual o povo se constitui e se sustenta. A cultura nacional nos países subdesenvolvidos deve, então, situar-se no centro da luta de libertação que é travada nestes países (1956, p.92).

A afirmação de Fanon é bastante oportuna para o presente estudo, pois na concepção fanoniana a própria luta é um fenômeno cultural, tendo em vista a busca por soberania e por autonomia plena. Logo em seguida ele complementa, “Se a cultura é a manifestação da consciência nacional, não restam dúvidas de que neste caso, a consciência nacional é a forma mais elaborada da cultura” (1956, p.93).

Claro está que as idéias aventadas por Fanon coadunam-se aos projetos políticos de Glauber e Sembene. Cabe frisar que alguns autores observaram que o próprio Glauber foi um notável receptor das idéias fanonianas. Segundo Ismail Xavier:

É notável, em Glauber, o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores) como um eixo de um confronto no qual o oprimido só se torna visível (e eventual sujeito no processo) pela violência. Apoiado em Frantz Fanon ele explicita tal sentimento em “Por uma estética da fome”, acentuando a demarcação de lugares e o conflito estrutural que deriva da barreira econômica-social, cultural e psicológica que separa o universo da fome do mundo desenvolvido (2004, p.21).

É justamente em função desta barreira econômica, social, cultural e psicológica da qual nos fala Ismail Xavier, que Glauber, transbordado de sentimentos conflitantes, buscou estreitar as relações com os demais países subdesenvolvidos, notadamente, a África, cujos aspectos culturais são tão próximos à nossa nação tupiniquim. Como o próprio Glauber elucidou,

“Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane”

“O público do terceiro mundo continua recebendo uma massa enorme de informações sobre o cinema euro-americano e pouco sabe do seu próprio cinema [...] Explico isto para deixar bem claro o motivo que me levou do Brasil até a próxima África, longínqua apenas em nossa imaginação desinformada”. (ROCHA, S/D, p.1)

#### Notas

1 Para compreendermos a importância da oralidade na obra de Sembène basta observarmos nos seus filmes o papel que é atribuído ao Griot. Como observou Djibril Tamsir Niane, “Numa sociedade em que os conhecimentos eram tradicionalmente transmitidos pela palavra – de forma oral – o griot tinha posição de destaque, pois lhe cabia transmitir a tradição histórica: era o cronista, o genealogista, o arauto, aquele que dominava a palavra, sendo por vezes excelente poeta” In: NIANE, D.T. *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*. Trad. Oswaldo Biato. Col. Autores Africanos. SP: Ática, 1982.

2 Apesar de levarmos em conta a importância dos movimentos de independências das colônias africanas, não podemos perder de vista que tal emancipação é fruto de um longo processo iniciado décadas anteriores em que intelectuais, artistas e diferentes sujeitos históricos lutaram, cada um a seu modo, por suas liberdades e em defesa de suas crenças.

3 Em alguns artigos observa que o nome de Sembene Ousmane é escrito de forma invertida e com acento (Ousmane Sembène). Entretanto, na tessitura deste trabalho, optou-se pela forma que o autor assinava seus artigos e obras.

4 Vale ressaltar que os romances de Sembene foram escritos em francês, e como observou Abiola Irele “A elite na África pode ser definida, de imediato, como aquela parte da sociedade que domina amplamente a língua européia, o que a diferencia do resto. IRELE, Abiola. *A literatura africana e a questão da língua*. In: QUEIROZ, Sônia (org). *A tradição oral*. Trad: Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão, Sônia Queiroz. BH: FALE/UFMG, 2006, p.33

5 *Colloque sur litterature et esthetique negro-africaines*. Dakar: Les nouvelles Editions Africaines, 1979, 358pp.

6 Para uma aproximação com a necessidade de estudo em relação

ao papel do Griot nas culturas orais africanas, é esclarecedora a obra *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*, de Dijibril Tamsir Niane.

7 *Xala* (1973) narra a história de EL Hadji Abdou Kader Bèye, personagem abastado que faz parte dos “novos ricos” da sociedade senegalesa. El Hadji acaba sofrendo o Xala – quebra da potência sexual – e a partir deste acontecimento, Sembene expõe de forma crítica o retrato de uma sociedade senegalesa dividida entre o moderno e o arcaico e marcada pelo entrecocar de culturas (N.A.).

### **Filmografia**

*Barravento*, 1961, Glauber Rocha (dir), PB, 80min, Brasil.

*Terra em Transe*, 1967, Glauber Rocha (dir), PB, 105min, Brasil

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, Glauber Rocha (dir), COR, 95min, Brasil

*A Idade da Terra*, 1978-1980, Glauber Rocha (dir), COR, 134min, Brasil

*O Leão de Sete Cabeças*, 1970, Glauber Rocha (dir), 95min, COR, Itália (filmado no Congo)

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, Glauber Rocha (dir), PB, 95min, Brasil.

*Ceddo*, 1976, Sembène Ousmane (dir), COR, 120min, Senegal.

*Xala*, 1975, Sembène Ousmane (dir), COR, 125min, Senegal.

*La noir de...*, 1966, Sembène Ousmane (dir), PB, 65min, França-Senegal.

*Emitai*, 1971, Sembène Ousmane (dir), COR, 103min, Senegal.

*Camp de Thiaroye*, 1987, Sembène Ousmane (dir), COR, 147min, Senegal.

### **Artigos, Periódicos e Catálogos**

“Ceddo – Sembène”. *Cahiers du Cinema*, n.304, oct, 1979, p.51-53.

“Ceddo by James Leahy”. *James Leahy*, aug, 2004.

“Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane”

“Cangaço na Terra do Sol”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n.3, set, 2005.

“Conferencia Africana de Cooperação Cinematografica”, 1977, Maputo. Documentos. Edição trilingue, Maputo, 1977.

“Festival del Cinema Africano di Milano”, 9, 1999, RACINES NOIRES, 1999. Retrospectiva Del cinema afro-brasiliano : le radici nere Del Brasile. Milano, 1999. 96 p. il. Texto trilingue; incl. filmografia de curtas e longas-metragens e biografia.

“Jornada Internacional de Cinema da Bahia”, 31, 3004. Trocas culturais afro-luso-brasileiras. Salvador, 2004.

“Le plus jeune cinéma du monde”. *Cinéastes africains*, v.1, Paris: ArteVideo, 2010.

*Les cinémas africains em 1972*. Dakar:Société Africaine d’Édition, 1972.

“Para gostar de Glauber Rocha”. *Revista da Bahia*, n.25, Dez/1997.

“Sembene Ousmane: entretien avec Sembène Ousmane”. *Cinéastes africains*, v.1, Paris: ArteVideo, 2010.

“UNESCO. Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l’Afrique noire”. Introduction par Amadou Hamphaté Bâ, préface par Jean Rouch. Paris, 1967.

“Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro” (org). Sérgio Martinelli. SP: Abooks/Cinematográfica Vera Cruz – 2002, p.89. In: Fundo Vera Cruz/Cinematoteca Brasileira.

“XALA” – Sembene Ousmane, Trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70, 1979.

### **Bibliografia**

ANTONACCI, Maria Antonieta Antonacci. *Colonialidade e decolonialidade de corpos e saberes*. Pesquisa financiada pelo CNPq, no triênio 2005/2008. Versão apresentada no I Seminário Internacional Áfricas: historiografia e ensino de história, Salvador e Florianópolis, 2009.



AZIZA, Mohamed. (org) *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*. Dakar: Les nouvelles Editions Africaines, 1977.

BAMBA, Mahomed. *O cinema africano: no singular e no plural*. In: Baptista, Mauro; Mascarello, Fernando (org). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_. *A recepção dos filmes africanos no Brasil*. In: SOCINE Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema. *Estudos de Cinema Sociene VII*. SP: Annablume, 2006.

BARRY, Bouacar. *Senegâmbia: o desafio da história regional*. Tradução: Ângela Melim, RJ: Sefhis, p.36.

\_\_\_\_\_. *Expressões da Negritude na política, na poética, nas artes*. Revista Projeto História, n.26, SP: Educ/PUC, 2003.

BENTES, Ivana (org). Glauber Rocha. *Cartas ao mundo*. SP: Cia das Letras, 1997.

CAPRILES FARFAN, René. *A descoberta da cultura negra*. In: Revista Filme Cultura, v.4, n.19, p.10-5, mar-abr, 1971.

CARVALHO, Noel dos Santos. *A consciência diáspora no cinema brasileiro: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. In: *Cinemas d'Amérique Latine*, n.15, 2007.

COLLOQUE SUR LITTERATURE ET ESTHETIQUE NEGRO-  
AFRICAINES. Dakar: Les nouvelles Editions Africaines – Abidjan -  
1979.

CHAM, Mbye. *História oficial, memória popular: reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembène*. Trad. Victor Martins de Souza. In: *The historical film: history and memory in media / edited and with an introduction by Marcia Landy*. USA: Rutgers University Press, 2000.

DIAGNE, Ismaïla. *Les sociétés africaines au miroir de Sembène ousmane*. Paris:L'Harmattan, 2004, p.13.

FANON, Frantz. *Racisme et culture. Presence Africaine*. Juin-nov, 1956.

\_\_\_\_\_. *Os condenados da terra*. SP: Brasiliense, 1968, p.92.

“Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane”

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetórias subdesenvolvimento*. SP: Paz e Terra, 1996.

HENNEBELLE, Guy. *Les cinémas africains em 1972*. Dakar: Societé Africain d'Édition, 1972.

\_\_\_\_\_(org). *Le Tiers Monde em films*. In: Cinémaction, s/no. Tricontinental, 1982.

HONDO, Med. *Le rôle du cinéaste africain*. In: *Rencontres Internationales poeur un nouveau cinema*, 1974, Montréal. Cahiers. Montréal: Comité d'Action Cinématographique, 1975.

INTERVIEW WITH OUSMANE SEMBENE. In: GABRIEL, Teshome H. *Third cinema in the third world: the aesthetic of liberation*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.

LEQUERET, Elisabeth. *Le cinema africain: un continent à la recherche de son propre regard*. Collection dirigée par Joel Magny et Frédéric Strauss. Paris: 2005.

N'DIAYE, Samba Felix. Africa, Ozu, *Cinema Novo e camera no chão*. In: *Cinemas*, n.8, nov-dez. 1997, p.39-64.

NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*. Trad. Oswaldo Biato. SP: Ática, 1982.

NEMER, Sylvia. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. RJ: 2007.

OUSMANE, Sembene – *O griot do cinema africano*, *Correio da Unesco*, Fundação Getúlio Vargas, março de 1990.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Trad: Eleonora Bottman, SP: Papyrus, 1996.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. SP: Cosac & Naify, 2003.

SEMBENE, Ousmane. *Intervention orale à la Rencontre Internationale de Poetes à Berlin* du 12 au 27 Septembre 1964.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad: Marcos Soares. SP: Cosac naify, 2006.

SILVA, Mateus Araújo; CARDOSO, Maurício. *Shakespeare*

*Victor Martins de Souza*

*glauberizado: a tragédia de Macbeth na farsa de Cabezas Cortadas.*  
SILVA, Marcos (org) SP: LTE Editora, 2010.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Africa: la historia em imágenes amenazada.* In: El Correo de la UNESCO, n.8, v.37, ago-1984.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* RJ: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.* SP: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno.* SP: Paz e Terra, 2001.