



## A arte cinematográfica e a tragédia na África pós-colonial

## El arte cinematográfico y la tragedia en el África poscolonial

## The cinematographic art and tragedy in Post-Colonial Africa

Silvio Marcus de Souza Correa<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina, SC, Florianópolis, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-0364-6590>

**Resumo:** A África pós-colonial foi pródiga em filmes que trataram as independências africanas de forma heroica. Alguns dramas foram abordados de forma trágica enquanto outros recorreram a alegorias como, respectivamente, nos filmes *Appunti per un Orestide africana* (1969), de Pier Paolo Pasolini, e *Der Leone have sept cabeças* (1970), de Glauber Rocha. A partir de um estudo crítico sobre as imagens documentais da Guerra do Biafra utilizadas por Pasolini e de locações no Congo por Glauber Rocha, discute-se a banalização da morte e da violência em contexto africano pela arte cinematográfica. Para a análise fílmica foi empregada uma metodologia com ênfase na estética das imagens. Resultam deste estudo uma crítica da visão de Pasolini e Glauber Rocha sobre a África pós-colonial e uma revisão da estética “terceiro-mundista” de ambos.

**Palavras-chave:** Cinema; Tragédia; África; Pasolini; Glauber Rocha.

**Resumen:** El África poscolonial tiene muchas películas que tratan la independencia africana de manera heroica. Algunos dramas fueron abordados de forma trágica, mientras que otros recurrieron a las alegorías, como en las películas *Appunti per un Orestide africana* (1969), de Pier Paolo Pasolini, y *Der Leone have sept cabezas* (1970), de Glauber Rocha. A partir de un estudio crítico de imágenes documentales de la Guerra de Biafra utilizadas por Pasolini y de rodajes en el Congo poscolonial de Glauber Rocha, se discute la banalización de la muerte y la violencia en un contexto africano por parte del arte cinematográfico. Para el análisis fílmico, se utilizó una metodología con énfasis en la estética de las imágenes. El resultado de este estudio es una crítica a la visión de Pasolini y Glauber Rocha sobre el África poscolonial y una revisión de su estética “tercermundista”.

**Palabras clave:** Cinema; Tragédia, África; Pasolini; Glauber Rocha.

**Abstract:** Post-colonial Africa was full of films that treated African independence in a heroic way. Some dramas were approached in a tragic way, while others were approached through certain allegories of colonialism as, respectively, in the films *Appunti per un Orestide africana* (1969), by Pier Paolo Pasolini, and *Der Leone have sept cabeças* (1970), by Glauber Rocha. Based on a critical study of the documentary images of the Biafra War used by Pasolini and others set in the Congo by Glauber Rocha, the trivialization of death and violence in an African context by cinematographic art is discussed. For the film analysis, a methodology was used with an emphasis on the aesthetics of the images and the visual narrative of a sequential shot. The result of this study is a critique of Pasolini and Rocha's vision of post-colonial Africa and a review of the “third-world” aesthetics by the both.

**Keywords:** Cinema; Tragedy; Africa; Pasolini; Glauber Rocha.

## Introdução

A banalização da morte e da violência na sétima arte pode concorrer para o esvaziamento do sentimento trágico na sociedade hodierna. Susan Sontag (2003) questionou a obscenidade de ver imagens dos sofrimentos humanos seja pela fotografia ou pelo cinema. Sabe-se que a arte ocidental tem tratado das diferentes formas de sofrimento humano ao longo dos últimos séculos. Nos últimos anos, catástrofes, epidemias e guerras têm redundado em tragédias das quais as vítimas se tornam meros dados estatísticos.

A espetacularização da dor dos outros pode ganhar contornos estéticos. A estetização da miséria humana pode ser um recurso artístico para protestar ou denunciar, para uma arte militante. Por outro lado, o mesmo recurso pode concorrer para uma banalização. Na arte fotográfica, o trabalho de Sebastião Salgado já suscitou esse tipo de polêmica. Também fotografias que deram o prêmio Pulitzer a fotógrafos como Greg Marinovich e Kevin Carter foram, igualmente, criticadas pela estetização da violência ou da morte dos outros<sup>1</sup>.

Na primeira geração de cineastas africanos, alguns massacres foram abordados. Filmes como *Mueda, memória e massacre* (1979), de Ruy Guerra, *Amok* (1983), de Souheil Ben-Barka, e *Campo de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembène, remetem a massacres em três contextos africanos, respectivamente em Moçambique sob domínio colonial português, na África do Sul sob regime do Apartheid e no Senegal em 1944. Estes três filmes sobre os massacres de Mueda (1960), Soweto (1976) e Thiaroye (1944) foram narrativas visuais de um “dever de memória”<sup>2</sup>.

Fora do continente africano, cineastas e dramaturgos estrangeiros têm tratado de tragédias na África de um tempo mais recente. O filme *Sometimes in April* (2005), de Raoul Peck, tratou do genocídio em Ruanda. Depois de uma década, foram produzidas para este filme uma série de imagens chocantes das atrocidades cometidas em 1994. Em 2024, no Grande Teatro de Genebra, a Ópera *Justice*, do diretor suíço Hèctor Parra, teve por tema uma tragédia ocorrida no Congo. Para o escritor congolês Fiston Mwanza Mujila, a Ópera *Justice* foi apresentada como um trabalho de memória, “um ato contra o esquecimento e também uma demonstração da verdade”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Greg Marinovich (*Associated Press*) e Kevin Carter (*free-lance photographer*) receberam o prêmio Pulitzer na categoria *Spot News Photography*, respectivamente em 1991 e 1994.

<sup>2</sup> Cabe evocar o alerta de Paul Ricoeur (2003) para o risco de “abuso de memória” quando o “dever de memória” aparece em certas reivindicações que reclamam justiça para as vítimas.

<sup>3</sup> Depoimento disponível em: <https://www.gtg.ch/en/2023-2024-season/justice/>. Acesso em: 04 fev. 2024.

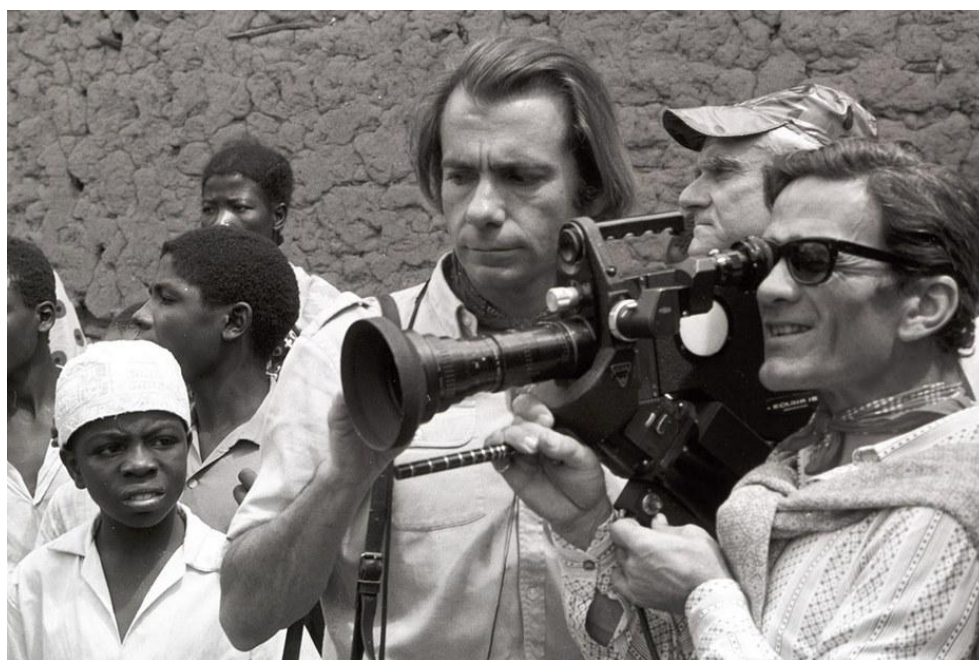
Mas a indústria cultural nem sempre tem compromisso com o “dever de memória”. A paralisia da crítica numa sociedade sem oposição (Marcuse, 1967) tem sido retomada neste século XXI. Em artigo intitulado *Da estética à cosmética da fome*, Ivana Bentes (2001) apontou para a banalidade, a cosmética e o glamour de um cinema que “surfa sobre a realidade” e valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem. Este novo cinema teria se apropriado de temas caros ao Cinema Novo para construir uma estética “globalizada”.

A banalização da vida pela arte ou pela mídia data de mais tempo. Após as independências africanas, a imprensa internacional reproduziu copiosas imagens da morte e da violência na África pós-colonial. Para Susan Sontag (2003, p. 61) a África pós-colonial é representada na consciência das pessoas do “mundo rico” como “uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados, desde as imagens da fome em Biafra, no fim da década de 1960, até os sobreviventes do genocídio de quase um milhão de tutsis em Ruanda, em 1994”. As imagens de guerra têm a dupla mensagem de mostrar “um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado” e de confirmar que “esse é o tipo de coisa que acontece naquele lugar”. Disso decorre a banalização da morte e da violência dos outros, “a crença na inevitabilidade da tragédia em regiões ignorantes ou atrasadas – ou seja, pobres – do mundo” (Sontag, 2003, p. 62). Ver-se-á a seguir como um material de arquivo da Guerra do Biafra foi utilizado por Pier Paolo Pasolini em seu projeto cinematográfico para o filme sobre a tragédia africana.

### ***Appunti per un’Orestíade africana (1969)***

A interpretação pasoliniana da África pós-colonial por meio de uma tragédia de Ésquilo tem sido alvo de dissertações, teses e artigos acadêmicos no Brasil (Santiago Jr., 2020; Oliveira Neto, 2019; Duarte, 2014). A copiosa produção acadêmica serve de lastro para navegar nos mares do cinema de um intelectual engajado como foi o poeta, tradutor, ensaísta e cineasta Pier Paolo Pasolini.

Inspirado nas tragédias gregas, Pasolini fez dois filmes: *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969). Um terceiro projeto cinematográfico foi parcialmente realizado na África oriental (Tanzânia e Uganda) entre finais de 1968 e inícios de 1969. O filme *Appunti per un’Orestíade africana* tem ainda gravações feitas em Roma e material de arquivo da Guerra do Biafra.



**Figura 1:** Pasolini filmando em África (1968).

Fonte: © Reporters Associati & Archivi/Mondadori Portfolio/Getty Images.

O caráter experimental do filme tinha por proposta traduzir a África pós-colonial por uma narrativa visual com elementos da tragédia de Ésquilo, ao mesmo tempo, com a linguagem poética de Pasolini. Segundo Glauber Rocha (1985, p. 210), Pasolini adaptou para o cinema métodos literários e distinguia um cinema de prosa – equivalente ao romance – de um “cinema de poesia” – equivalente ao poema (Pasolini, 1972).

Em 1963, Pasolini já havia empregado material de arquivo em seu filme documentário *La Rabbia* (A Raiva). Neste filme, imagens da guerra na Argélia foram usadas, assim como da festa de independência do Congo, numa montagem com outras imagens de arquivo dos Estados Unidos, de Cuba e de outras partes do mundo. Tem-se um primeiro experimento de Pasolini com material de arquivo para uma “colagem” de imagens com sons e ainda prosa e verso para uma narrativa audiovisual de reflexão existencial sobre a condição humana. Nos anos seguintes, Pasolini desenvolveu um novo método para filmar que não deixa de ser um meio para buscar uma nova estética

cinematográfica.

O filme *Appunti per un'Orestiade africana* foi considerado pelo próprio autor como “notas para um filme”. Na verdade, Pasolini criou um método de fazer uma obra documental e ficcional ao mesmo tempo, um “cinema de poesia”. As suas “notas” ganham a forma de uma obra inacabada, de um primeiro esboço. Pasolini trouxe para o cinema uma liberdade de pensamento própria do ensaio em termos literários (Pereira, 2004; Repetto, 1998; Joubbert-Laurencin, 1995; Xavier, 1993).

A partir da análise de Duarte (2014) da estrutura narrativa de *Appunti per un'Orestiade africana*, a quarta e a sexta parte do filme – com aproximadamente três minutos de material de arquivo cada uma – contêm imagens da Guerra do Biafra em curso quando Pasolini realizava este projeto cinematográfico. Na África pós-colonial, a guerra civil na Nigéria seria a atualização da Guerra de Tróia. Assim, Pasolini recorre ao material de arquivo para tratar, de forma metafórica, a tragédia de uma guerra.

### A tragédia real e ficcional

Enquanto categoria estética, a tragédia pode extrapolar a dramaturgia do teatro ou da literatura. Ela se encontra nas artes visuais como na pintura ou na gravura. Ela aparece, igualmente, na fotografia e no cinema. A tragédia é uma linguagem dramática que, em geral, faz o protagonista se confrontar com seu destino funesto. Desde a dramaturgia grega, a tragédia apresenta o(s) indivíduo(s) em conflito com a sua sina. Não raro, as contradições humanas engendram o desfecho trágico.

Em *Appunti per un'Orestiade Africana*, Pasolini recorre à mitologia e à tragédia gregas para tratar o drama africano em termos metafóricos. Sua abordagem foi diferente daquela “descoberta” que já tinha sido assunto do *New York Times* (1911) em torno de uma especulação arqueológica do etnólogo alemão Leo Frobenius ao ter encontrado vestígios de uma antiga civilização nigeriana. Antes da etnologia colonial, a imprensa metropolitana já havia mencionado as “amazonas” do reino do Daomé. Nota-se que a mobilização de arquétipos da mitologia grega não era uma novidade. No entanto, a metáfora sugerida por Pasolini resta, sem dúvida, uma leitura original do drama africano daquela época.

Como já mencionado, Pasolini usou imagens de arquivo em sua narrativa ficcional sobre a tragédia de um Orestes africano. Ele não foi o primeiro a fazer isso. No filme de ficção *Eine Weisse unter Kannibalen* (1921), Hans Schomburgk utilizou imagens

da sua expedição pelo Togo ainda sob domínio colonial alemão<sup>4</sup>. Nesse filme, pode-se ver imagens de africanos acorrentados. O uso de imagens de uma guerra civil para a encenação de um filme de ficção permite um ganho de realismo. No entanto, tal recurso visual suscita um questionamento deontológico sobre o que filmar ou como filmar uma dada realidade.

Aos 26 minutos de *Appunti per un'Orestiade Africana*, diante das primeiras imagens da Guerra do Biafra, a voz em *off* sugere não vê-las como imagens de uma “guerra particular”, mas como uma abstração, como imagens metafóricas, como se elas fossem uma atualização da guerra entre gregos e troianos. O filme de Pasolini usou imagens de cadáveres, de uma mulher em prantos e do corpo de um homem que agoniza após ser executado por tiros de soldados.

Como já havia feito em *La Rabbia*, o cinema-poema de Pasolini se interessa pelo povo, seu verdadeiro protagonista. As imagens de soldados feridos e mortos perfilam em silêncio na quarta parte do filme. A narrativa ressalta a dor, a morte, o luto e a tragédia como “elementos eternos e absolutos” (Appunti, 1969) que permitem associar as imagens ardentes da Guerra do Biafra com as imagens da antiga tragédia grega. Na sexta parte, vê-se um homem a ser executado e uma mulher em prantos ao lado de uma cova. As imagens perfilam ao solo do saxofonista argentino Gato Barbieri (1932-2016).

É pouco provável que a suposta magia do cinema tenha logrado descolar essas imagens da realidade africana enquanto metáfora de uma tragédia. Tanto para o cinema quanto para o fotojornalismo, tem-se o mesmo problema deontológico sobre o qual Susan Sontag (2003) discorreu ao tratar da indecência ou da obscenidade do olhar diante do sofrimento dos outros.

Aos 44 minutos do filme, a voz em *off* recita um trecho da tragédia de Ésquilo em que Electra reza diante do túmulo do seu pai. Ela e seu irmão Orestes são dois desafortunados: ela, escravizada, ele, no exílio. A sina de Electra e Orestes na versão de Pasolini lembra aquela dos “condenados da Terra” de Frantz Fanon (1961). A diferença é que Fanon nunca pretendeu fazer arte com a tragédia dos outros.

### Diante da tragédia dos outros

A espetacularização da guerra e da violência teve na fotografia um recurso visual sem precedentes, pois “a fotografia oferece um modo rápido de aprender algo e

<sup>4</sup> Devo essa informação ao amigo e cineasta alemão Jürgen Ellinghaus.

uma forma compacta de memorizá-lo” (Sontag, 2003, p. 23). A Guerra do Biafra (1967-1970) foi a primeira guerra na África pós-colonial cujas fotografias chocantes de crianças esqueléticas e moribundas foram reproduzidas na imprensa ilustrada brasileira. Revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro* publicaram fotorreportagens sobre a Guerra do Biafra. Imagens eram também exibidas no telejornalismo. Segundo Theóphilo de Andrade (1968, p. 50) “os jornais e as televisões andam cheios de notícias sobre a grande tragédia que se abateu sobre a Nigéria, ou antes, sobre o território de Biafra, cuja população está a morrer de fome”. Como afirmou a revista *O Cruzeiro* em matéria intitulada “A guerra do ódio” (1968, p. 20), a guerra do Biafra era também “cruel e obscena”.

O tratamento jornalístico ou artístico de uma tragédia pode suscitar a comiseração e a compaixão, mas pode também banalizá-la e a sua espetacularização se diluir na indiferença do público. Na rubrica “Conversa com o leitor”, da revista *O Cruzeiro*, alguns leitores duvidavam das reportagens e as consideravam exageradas. Como o lançamento de *Appunti per un'Orestiade africana* foi depois do fim da Guerra do Biafra, pode-se prever que os espectadores já estavam “acostumados” com aquelas imagens de arquivo, pois o fotojornalismo havia marcado como nunca antes o imaginário ocidental com imagens de cadáveres, de mulheres desesperadas e de crianças famélicas.

Uma fotografia de Gilles Caron durante a Guerra do Biafra suscita, nesse sentido, a questão deontológica em torno do registro da tragédia dos outros. Um fotógrafo ou um cinegrafista opera a sua câmara diante do sofrimento da alteridade africana com o propósito de que a verdade do real seja vista, por mais terrível que ela seja. O fotógrafo francês Raymond Depardon, um dos fundadores da agência *Gamma*, atuou como fotojornalista em várias zonas de conflito. Ele fez um filme intitulado *Biafra* (1968) com algumas imagens similares àquelas produzidas pelo foto-jornalismo. Como observou Susan Sontag (2003, p. 87), parte-se da ideia de que “a atenção pública é guiada pelas atenções da mídia”. “Quando há fotos, uma guerra se torna ‘real’”.

As imagens publicadas das vítimas da Guerra do Biafra na imprensa ilustrada fizeram rememorar aquelas dos campos de concentração e do holocausto. Para Chigbo Arthur Anyaduba (2023, p. 9), as representações da mídia ocidental sobre o sofrimento dos outros durante a Guerra de Biafra partiam de uma comparação entre as experiências dos biafrenses e as dos prisioneiros judeus em diferentes campos de concentração da época nazista.

Ao analisar uma imagem icônica da Guerra do Biafra, Chigbo Arthur Anyaduba



(2023) chamou a atenção para o anonimato, para a falta de dados pessoais na legenda.

Também a imprensa ilustrada nacional reproduzia uma fatalidade que desumanizava aqueles corpos moribundos, ao ignorar seus nomes, suas histórias de vida. Em matéria intitulada “A guerra do ódio”, publicada na revista *O Cruzeiro* (1968), uma fotografia de refugiados tem por legenda “O único socorro que eles acham é a morte”. Em outra página da mesma matéria, duas fotografias têm a seguinte legenda: “Na sua inocência, a criança presencia, sem saber, a agonia e a morte de sua mãe. Resta-lhe a dolorosa compensação de uma orfandade pouco duradoura. Muito em breve, ela também estará morta. De fome ou de doença”.

Para Susan Sontag (2003, p.52-53) “captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras podem fazer”; no entanto, ela reconhece a indecência de ser espectador dessas imagens e afirma que “mais perturbador é a oportunidade de olhar pessoas que sabem ter sido condenadas à morte”.

Entre 1967 e 1970, nenhum fotógrafo recebeu o prêmio Pulitzer pelo seu trabalho durante a Guerra do Biafra. Em 1969, Edward T. Adams (*Associated Press*) recebeu o prêmio Pulitzer na categoria *Spot News Photography* pela sua fotografia *Saigon Execution*<sup>5</sup>. A filósofa e crítica de arte comentou o seguinte sobre essa fotografia:

[...] a foto foi encenada – pelo general Loan, que levou o prisioneiro, de mãos amarradas nas costas, até a rua onde os jornalistas haviam se reunido; Loan não teria cumprido a execução sumária ali, se eles não estivessem dispostos a testemunhá-la. Postado ao lado do prisioneiro, de modo que o seu perfil e o rosto do prisioneiro ficassem visíveis para as câmeras atrás dele, Loan mirou à queima-roupa. A foto de Adams mostra o momento em que a bala foi disparada (Sontag, 2003, p. 52).

Escusado é lembrar que o prêmio Pulitzer não significa um reconhecimento artístico e sim jornalístico. Se o fotojornalismo não tem necessariamente compromisso com a arte da fotografia, algumas imagens da Guerra do Biafra fizeram parte de um filme de Pasolini que não deixa de ser arte, “cinema de poesia”, segundo ele.

*Appunti per un'Orestiade africana* era, na verdade, uma parte de um grande

<sup>5</sup> Informação disponível em: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1969>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2024.

projeto cinematográfico de Pasolini. Ele queria fazer suas “Notas do Terceiro Mundo”, uma espécie de cartografia da periferia do capitalismo, onde uma vitalidade arcaica poderia ser uma alternativa, uma força de resistência. Nota-se que Pasolini transferia o seu desejo ao chamado “Terceiro Mundo”. Pode-se sugerir que, em *Appunti...*, opera-se uma transferência libidinal através da simpatia com aquela gente humilde e que Pasolini parece identificar como depositária de um *ethos* pré-capitalista.

Assim como a Guerra do Vietnã, a Guerra do Biafra provocou uma comoção geral e muitos artistas se manifestaram como John Lennon e Yoko Ono. Jimi Hendrix e Joan Baez participaram em Nova Iorque, em meados de agosto de 1968, de um show beneficente (*Operation Airlift Biafra Benefit*). Alguns artistas tiveram uma postura mais de protesto ou denúncia contra a Guerra do Biafra como o pintor francês Pinoncelli em sua performance pelas ruas de Nice (Wherle, 1970, p. 135). Já o escritor nigeriano Chinua Achebe fez o seu “dever de memória” com a publicação do seu livro *There was a country: a personal history of Biafra*, em 2012. Por seu turno, a escritora Chimamanda Ngozi Adichie recebeu o *Women’s Prize for Fiction* pelo seu livro *Half of a yellow sun* (2006) que tem por contexto a Guerra do Biafra.

As imagens da Guerra do Biafra não foram usadas por Pasolini como denúncia, como mero contexto ou como dever de memória. Trata-se de um recurso cinematográfico pelo qual Pasolini procura um arquétipo da barbárie na própria realidade africana. O “bárbaro” pasoliniano é aquele que vive na periferia do capitalismo. Nota-se que o intelectual e artista romano depositava uma esperança no chamado Terceiro Mundo. O “bárbaro” do Terceiro Mundo poderia também ser o arauto de um novo mundo.

Para Glauber Rocha (1985, p. 212), “a selvajaria, a barbárie, a anarquia pasoliniana eram dominadas pela disciplina marxista, pelo misticismo católico, tornando-se então numa barbárie maquilhada”. Sugere ainda uma relação da preferência de Pasolini pela tragédia com a autopunição edípica e cristã. A simpatia de Pasolini pelo então chamado Terceiro Mundo foi interpretada por Glauber Rocha como um desdobramento de sua frustração com a própria Itália. Afinal, os fascistas italianos atacavam o “comunista pervertido” e, como intelectual, Pasolini não tinha reverência pelo seu país. “Ele rejeitava a sociedade capitalista, mas aceitava-a no sentido em que se tornou um profissional da indústria editorial e cinematográfica”. O intelectual e cineasta brasileiro vai mais longe e aponta para a ambiguidade na obra de Pasolini ao afirmar que o interesse de Pasolini era pela perversão (Rocha, 1985, p. 210-213).

### Simpatia pelo Terceiro Mundo

Em *Appunti per un Orestiade africana*, Pasolini gravou uma reunião com estudantes africanos num anfiteatro em Roma, onde ele defendeu o seu argumento fílmico. Apesar da simpatia manifestada pelo cineasta italiano, os seus interlocutores estavam constrangidos, talvez pela timidez diante da câmera ou pelo fato de ter que se expressar em italiano diante de um filólogo, poeta e tradutor, mas sobretudo por discordar ou por ter opinião diferente a de Pasolini. Embora o cineasta tenha procurado um diálogo sem hierarquias, elas se manifestaram e tolheram o grupo em seu contra-argumento. Trata-se de uma violência simbólica que pode ter escapado a Pasolini. A sua simpatia pelo chamado Terceiro Mundo não foi suficiente para evitar os constrangimentos.

Glauber Rocha foi um dos primeiros a criticar a apropriação pasoliniana do Terceiro Mundo. O autor do manifesto *Estética da Fome* (1965) afirmou o seguinte:

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 as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

O cineasta brasileiro chegou a descrever Pasolini como um intelectual europeu colonizador (Rocha, 1985, p. 211). Contudo, ambos têm pontos em comum, sendo, talvez, Frantz Fanon o denominador comum, ao menos, no que tange à legitimação do uso da violência pelos oprimidos. Extrai-se mais um trecho de *Estética da Fome*:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

Alguns anos depois, Glauber Rocha faria um filme no Congo-Brazzaville. A realidade africana seria matéria-prima para a sua alegoria do neocolonialismo. Segundo Maurício Cardoso (2007, p. 251):

*O leão de sete cabeças* representou o ato cinematográfico fundador do Cinema Tricontinental, o ponto de partida para o trajeto que Glauber pretendia traçar no cenário internacional. Com este filme nascia o “cinema épico-didático”, pelo menos, uma de suas expressões, entre as várias possíveis, como salientou seu criador. Constituem a base histórica e política do filme o engendramento da luta de classes no terceiro mundo sob domínio do imperialismo neo-colonial.

De certa forma, o intelectual e cineasta brasileiro seguia as sendas abertas por Pasolini em solo africano. Glauber Rocha não fez uma tragédia, mas considerou a África um caos. Depois de assinar o contrato para um novo filme durante o Festival de Veneza em 1969, o cineasta brasileiro foi para Dacar, onde encontrou Ousmane Sembène. Ainda em setembro de 1969, não estava definido onde seriam as filmagens. O roteiro tinha sido reduzido a 5 ou 6 páginas. Afinal, “dentro daquela África caótica, meu roteiro tinha de ser móvel, adaptável a qualquer produção” (Rocha, 1970, p.114).

A escolha por Brazzaville foi depois do cineasta brasileiro ler numa revista que “um grupo de jovens oficiais nacionalistas tinha dado um golpe de estado e instalado um regime anticolonialista, de tendências socialistas ainda vagas”. O decisivo foi a nota de que estava abolida “a censura artística neste novo regime” (Rocha, 1970, p. 114). Nota-se que houve uma simpatia pelo novo regime anticolonialista que aboliu a censura artística no país, pois havia censura no Brasil. Porém, filmar na capital congoleza não seria uma tarefa fácil. Segundo Glauber Rocha (1970, p. 114):

Tudo era indefinido, as disputas de várias tribos pelo poder superavam as querelas Paris-Moscou-Pequim-Washington pela posse daquele pequeno Congo, dividido pelo rio Congo daquele outro gigantesco Congo do psicodélico Mobutu. Uma constante ameaça de guerra de Mobutu pairava do outro lado e vários golpes de Estado se urdiam.



Glauber Rocha situava a sua simpatia pelo Terceiro Mundo na ordem da subversão, enquanto a simpatia de Pasolini pela periferia do mundo capitalista foi vista como própria de sua perversão. “Pasolini procurava no Terceiro Mundo um álbi para a sua perversão” (Rocha, 1985, p. 214). Apesar de natureza distinta, a simpatia pasoliniana era uma disposição favorável em relação a um Terceiro Mundo que ele pouco conhecera. Haveria uma similitude entre aquilo que Pasolini e Glauber Rocha sentiam pelo “bárbaro” ou “colonizado” do Terceiro Mundo?

Se Pasolini usou material de arquivo da Guerra do Biafra para abstrair dessas imagens uma metáfora da guerra entre gregos e troianos, Glauber Rocha (1970, p. 115) filmou um ritual religioso para transformá-lo em cena para *Der Leone have sept cabeças*.

Começamos a filmar num lugar [...] uma comunidade de místicos chamada *Croix Goma* [sic], onde um africano cristianizado criou um sincretismo religioso. Começamos pelo mais difícil, botando os atores para representar dentro dos ritos, entrando com a câmara, a equipe em pânico, os atores surpreendidos porque não tinham roteiro, eu gritando na loucura do improviso.

O “africano cristianizado” tinha um nome e uma história de vida que Glauber Rocha parecia ignorar. O fundador do movimento Croix-Koma era Victor Malanda, batizado ainda na infância e migrante em Léopoldville (atual Kinshasa) na década de 1930. Na periferia da cidade, Malanda frequenta a igreja católica e no final da década de 1950, ele começa a ter visões místicas. Em 1959, ele deixa a cidade e retorna para a sua terra natal. Poucos anos depois, *tata* Malanda tinha se tornado um guia espiritual (Vincent, 1966, p.536-538). Quando Glauber Rocha e sua equipe chegaram em Croix-Koma, Malanda ainda estava por lá. Provavelmente, o cineasta e sua equipe o viram, assim como devem ter visto também o seu “museu” de *nkisi*, pois *tata* Malanda promoveu uma eficaz campanha contra a propalada feitiçaria a partir de 1964 e os novos adeptos de sua seita se desfaziam dos seus “fetiches”. Estes objetos mágicos não eram destruídos, mas conservados e expostos para os novos adeptos se convencerem que outros convertidos já tinham abandonado os seus *nkisi* (Vincent, 1966, p. 539).

Nota-se que o sincretismo religioso do movimento Croix-Koma era contra o chamado fetichismo. No entanto, Glauber Rocha silencia sobre esse fato e transforma em seu filme o movimento Croix-Koma em misticismo popular e redentor. Além disso,

reduz o seu líder religioso ao anonimato, a um “africano cristianizado”. Assim como Pasolini, Glauber Rocha era condescendente com a religião popular e o seu misticismo. Como observou Maurício Cardoso (2007, p. 81), o marxismo de Glauber Rocha se inclina ao poder místico da religião popular para os movimentos de libertação do Terceiro Mundo<sup>6</sup>. Cabe uma nuance na afirmação do historiador de que o “Cinema Tri-continental” de Glauber Rocha foi capaz de “romper os padrões de colonialidade e incorporar as forças mágicas das culturas populares” (Cardoso, 2007, p. 27); afinal, o cineasta reproduziu certos “padrões de colonialidade” durante as filmagens.

Glauber Rocha deu um outro significado ao movimento Croix-Koma em seu filme. A suposta “valorização evidente dos cultos religiosos africanos, cuja expressão coletiva e potente, contrasta com a religião apocalíptica, delirante e solitária do Padre” (Cardoso, 2007, p. 251) ganha sentido somente na imaginação cinematográfica.

Causa estranheza que a produção acadêmica mais recente sobre *O Leão de Sete Cabeças* não tenha abordado o *making-of* do filme (Silva Jr., 2023; Gatti, 2022; Viana, 2017). Numa matéria para a revista ilustrada *Manchete*, com texto de Glauber Rocha e fotografias de José Ventura, extrai-se um par de detalhes dos bastidores da locação em Croix-Koma. Assim como Che Guevara havia desistido de insistir com a revolução no Congo Kinshasa, Glauber Rocha havia desistido do seu projeto em Brazzaville pouco antes da chegada de Giancarlo Santi, o experiente diretor de produção italiano. O cineasta resolveu escrever uma biografia do filme porque achava interessante “o público saber como se faz cinema no terceiro mundo” (Rocha, 1970, p. 112).

---

<sup>6</sup> Neste ponto, tanto Pasolini quanto Glauber Rocha se afastam de Marx e de Frantz Fanon.



**Figura 2:** Glauber Rocha em locação no Congo.  
Fonte: © J. Ventura | Manchete (1971, p.113).

A matéria da revista *Manchete* não permite conhecer melhor a negociação para a locação em Croix-Koma. Sabe-se que o improvisado foi a regra. Como informou o próprio cineasta: a equipe estava em pânico e os atores surpreendidos porque não havia roteiro. Se nem os atores sabiam o que eles deveriam fazer, pode-se supor que os fiéis da comunidade de Croix-Koma pouco sabiam do que se passava ao ver imiscuídos em seus rituais um grupo de estrangeiros. Difícil poder imaginar a violência simbólica da improvisação de atores “dentro dos ritos”. A nudez da atriz Rada Rassimov no meio de



coadjuvantes congolesas ou os solilóquios atormentados de Jean-Pierre Léaud entre os fiéis da comunidade de Croix-Koma devem ter chocado e mesmo ofendido muita gente.

Mas a violência não foi apenas simbólica. O próprio Glauber Rocha se vangloriou de ter metido “a mão na cara” do jovem ator Jean-Pierre Léaud. “Dei-lhe uns dez tapas [...]. Os africanos ficaram apavorados, riam, corriam e chamavam a polícia porque pensavam que o filme já tinha começado: nunca antes havia sido feito um filme em Brazzaville” (Rocha, 1970, p. 115). Reconheceu ainda que o ator Segolo Dia Manungu venceu “o racismo e a timidez” para desempenhar o seu papel com “graça e leveza”. Ora, se houve racismo, comprova-se de algum modo a violência durante as filmagens.

Depois de três semanas de locações no Congo, Glauber Rocha passou dois meses em Roma com o Eduardo Scorel para selecionar, cortar e juntar as cenas. Na montagem, “cenas ótimas na filmagem vão para a lata de lixo, cenas ruins na filmagem ganham valor extraordinário” (Rocha, 1970, p. 115). Se Pasolini havia filmado na África para adaptar uma tragédia grega, Glauber Rocha (1970, p.115) afirma que fez um filme adaptado livremente do Apocalipse do Novo Testamento.

### Considerações finais

Para Pasolini, o deslocamento das periferias de Roma para as periferias do mundo capitalista fez parte de uma busca pela verdade, pelo autêntico, por aquilo que era digno de ser filmado. Além dessa ida ao encontro das gentes do então chamado Terceiro Mundo, seja na Palestina, na África ou na Índia, Pasolini usou material de arquivo. As imagens de arquivo de uma guerra civil na África pós-colonial foram utilizadas para tratar de forma metafórica da guerra.

A tragédia dos outros serviu de matéria-prima para *Appunti per un Orestiade africana* (1969), de Pier Paolo Pasolini, mas também para *Der Leone have sept cabeças* (1970), de Glauber Rocha. O cineasta brasileiro viu a tragédia africana na catarse da audiência dos crentes da comunidade de Croix-Koma que, numa abordagem aristotélica da tragédia, explicaria o motivo das pessoas assistirem ao sofrimento de cada um como um drama coletivo.

A partir de 1969, o cineasta brasileiro investe num projeto de “Cinema Tri-continental”. O seu filme com locações no Congo seria o primeiro resultado desta sua nova fase artístico-política. “Pensei então na África, até porque a mim parecia ver ali o contexto mais explosivo para poder caracterizar aquilo que desejava chamar filme de



Terceiro Mundo, ou filme tricontinental” (*apud* Valentinetti, 2002, p. 124).

A simpatia de ambos os cineastas pelo chamado Terceiro Mundo não foi antídoto contra o vírus do etnocentrismo. Involuntariamente, Pasolini e Glauber Rocha estavam inoculados. Se o filme do primeiro ficou praticamente desconhecido do grande público, o do segundo foi um verdadeiro fracasso de bilheteria e a crítica de cinema foi implacável.

Apesar da copiosa produção acadêmica sobre ambos os filmes, faltam estudos sobre os bastidores da produção cinematográfica e da interação de equipes estrangeiras com as comunidades locais na África pós-colonial. Por outro lado, os estudos africanos podem encontrar cenas relevantes do ponto de vista etnográfico ou histórico em ambos os filmes e no material de filmagem descartado pela montagem. No entanto, a utilização ou a reutilização dessas imagens dos outros deve passar pelo crivo de uma deontologia. Como lembrou Ivana Bentes (2007, p. 244), Glauber colocou a questão ética no manifesto *Estética da Fome* (1965), ou seja, “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?”. A resposta exigia, igualmente, uma nova estética capaz de levar o espectador a “compreender e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão”. Ivana Bentes (2007, p. 244) acrescenta que a resposta de Glauber Rocha se formula através da *Estética da Violência*:

Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata de violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis.

A estética da violência nessa perspectiva já tinha sido levada à tela por Pasolini. Por último, mas não menos importante, a relação entre história e cinema se alarga com o tratamento de material de produção fílmica para além do próprio filme e de outros registros documentais. Os fragmentos ou os “trapos” que podem representar as



filmagens “na lata de lixo” permitem ao historiador *chiffonnier*, no sentido benjaminiano<sup>7</sup>, seguir o seu método para a pesquisa e escrita da história e, talvez, dar outro tratamento às imagens da tragédia ou do drama humano na África pós-colonial.

### Referências

ACHEBE, Chinua. **There was a country: a personal history of Biafra**. Nova York: Penguin, 2012.

A Guerra do ódio. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1968, p. 20-25.

ANDRADE, Theóphilo. Primado do tribalismo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1968, p.50.

ANYADUBA, Chigbo Arthur. Arts & Literature: the haunts of Biafra Photography, **Genocide Studies and Prevention: An International Journal**. v. 17, n. 2, p.1–10, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5038/1911-9933.17.2.1934>. Acesso em: 15 dez. 2025.

APPUNTI per un'orestiade africana. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica. Itália, 1969. 63 min., sonoro, preto e branco, 16mm.

BENTES, Ivana. Da Estética à cosmética da fome. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 8 jul. 2001. p.1 e 4 (Caderno B).

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v.8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf). Acesso em: 15 dez. 2025.

BUAES, Aline Greff. **Protegido pelas contradições** - Coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960 a 1965). 2009. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CARDOSO, Mauricio. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969–1974)**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DER LEONE have sept cabeças. Direção: Glauber Rocha. Produção: Claude Antoine e Polifilm. Itália/França, 1970. 104 min., sonoro, colorido, 35mm.

DUARTE, Bruno C. O coro trágico de Pasolini. **Alea: Estudos Neolatinos**, 16(2), 317–337, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200005>. Acesso em: 15 dez. 2025.

ÉDIPO Rei. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1967. 104 min., sonoro, colorido.

EINE WEISSE unter Kannibalen (*A white girl amongst cannibals*). Direção: Hans

<sup>7</sup> Para Walter Benjamin, o *chiffonnier* representa um catador de farrapos, de tralhas, aquele que coleta dos restos de uma vida onírica que escapam da fantasmagoria como cristalização dos sonhos coletivos.



Schomburgk. Alemanha, 1921. 74 min, silencioso, preto e branco.

FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: Maspero, 1961.

GATTI, José. **Cinema em trânsito**: Glauber Rocha filma do exterior. Florianópolis: Editora Insular, 2022.

GERMAN discovers Atlantis in Africa. Leo Frobenius says find of bronze poseidon fixes lost continent's place. **New York Times**, 30 jan. 1911, p.1.

JOUBBERT-LAURENCIN, Hervé. **Pasolini, portrait du poète en cinéaste**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.

LA RABBIA (A Raiva). Direção: Giovanni Guareschi e Pier Paolo Pasolini. Itália, 1963. 104 min., sonoro, preto e branco.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969. 118 min., sonoro, colorido.

OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. **O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini**: Appunti per un Orestíade africana, Édipo Rei, Medeia. Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo erético**. Milão: Ed. Garzanti, 1972.

PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolin. **Alceu**, v.5, n. 9, p. 14-26, jul./dez. 2004. Disponível em: [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n9\\_pereira.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n9_pereira.pdf). Acesso em: 15 dez. 2025.

REPETTO, Antonino. **Invito ao cinema di Pasolini**. Milão: Mursia, 1998.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROCHA, Glauber. Um leão na África. **Manchete**, Rio de Janeiro, 07 mar. 1970, p.110-115.

SANTIAGO Jr., Francisco C. F. Imagens da urbanidade e a cidade-síntese africana na Oréstia, de Pier Paolo Pasolini. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 446-474, maio-ago. 2020.

SILVA JR. Stemberg José da. O Leão de Sete Cabeças e a estética da violência em Glauber Rocha, **Academic Journal of Studies in Society, Sciences and Technologies – Geplat Papers**, v. 4, n. 1, 2023, p.1-8. Disponível em: <https://geplat.com/papers/index.php/home/article/view/110>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber: um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Prefeitura do Rio, 2002.



VIANA, Irma. Política, colonização e revolução em O Leão de sete cabeças. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, v. 17, n. 2, 2017, p. 324–344. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2017.2.26022>. Acesso em: 15 dez. 2025.

VINCENT, Jeanne-Françoise. Le Mouvement Croix-Koma: une nouvelle forme de lutte contre la sorcellerie en pays kongo. **Cahiers d'études africaines**, v. 6, n. 24, 1966, p. 527-563. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/cea.1966.3081>. Acesso em: 15 dez. 2025.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, v.1, n.1, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, jul. 1993.

WHERLE, Claude. A arte do protesto. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 07 mar. 1970, p.135.

---

<sup>1</sup> Silvio Marcus de Souza Correa

Doutor pela Westfälische-Wilhelms-Universität Münster, Alemanha. Professor Titular no Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História Global da mesma universidade.

E-mail: [silvio.correa@ufsc.br](mailto:silvio.correa@ufsc.br)

### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Uma primeira versão deste artigo foi apresentada em evento realizado na Universidad de Playa Ancha (Chile) em abril de 2025.

Recebido em: 16/08/2024. Aceito em: 08/11/2025