

Política e pós-colonialismo no cinema novo brasileiro

Politics and postcolonialism in the new brazilian cinema

Stamberg José da SILVA JÚNIOR¹

Resumo

O presente artigo pretende investigar o contexto histórico-político brasileiro do qual pôde emergir o Cinema Novo, movimento cujas motivações tiveram como base a revolução do social a partir da estética. Este trabalho visa construir uma ponte entre os estudos pós-colonialistas de Frantz Fanon e os produtos audiovisuais de Glauber Rocha, um dos principais expoentes da sétima arte brasileira. A partir disso, pretende-se discutir sobre como se realizou as influências teóricas que marcaram e trouxeram implicações e contribuições para o Cinema Novo.

Palavras-Chave: Audiovisual. Pós-Colonialismo. Frantz Fanon. Glauber Rocha. Cinema Novo.

Abstract

This article aims to investigate the Brazilian historical-political context which could emerge Cinema Novo, a movement whose motivations were based on the social revolution based on esthetics. This work aims to build a bridge between the postcolonialist studies of Frantz Fanon and the audiovisual products of Glauber Rocha, one of the main exponents of the seventh brazilian art. From this, it is intended to discuss how the theoretical influences that marked and brought implications and contributions to Cinema Novo were realized.

Keywords: Audiovisual. Postcolonialism. Frantz Fanon. Glauber Rocha. New Cinema.

Introdução

Um dos discursos mais bem aceitos, sedimentados e solidificados nas sociedades contemporâneas é aquele que apregoa a não-violência ou a aparente

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: stambergjunior@gmail.com

passividade como forma de combate dos vulneráveis em detrimento dos atos violentos das instituições de poder. As armas dos que lutam devem limitar-se apenas às palavras e às manifestações pacíficas. Qualquer ato considerado violento contra aqueles que oprimem os que estão se manifestando é fortemente rechaçado, considerado abusivo, “fora dos limites” e vândalo. No contexto político mundial dos anos 60, no entanto, a radicalização política impulsionava os atos daqueles que defendiam suas ideias em busca do que consideravam um mundo mais igualitário. Jean Paul Sarte, expoente da filosofia existencialista, descreve no prefácio do livro *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, o porquê da necessidade da violência como forma de combate na conjuntura que marcou o pós-colonialismo naquele período.

Se a violência tivesse começado esta noite, se nunca a exploração nem a opressão tivessem existido na face da terra, talvez a não-violência alardeada pudesse apaziguar a contenda. Mas se o próprio regime e até os vossos não-violentos pensamentos estão condicionados por uma opressão milenar, vossa passividade só serve para vos colocar do lado dos opressores (SARTRE, 1961, p. 15)

De acordo com Araújo (2011), é o livro *Os Condenados da Terra*, que irá trazer à tona a discussão sobre a colonização e a violência contra o oprimido em nosso país. O anseio pela libertação da opressão (nos mais diversos níveis) das potências imperiais ocidentais é o destaque da publicação que especifica a luta contra a colonização na Argélia. A revolução cubana, a guerra do Vietnã e a descolonização da África e do Caribe são as circunstâncias que marcam o mundo naquele momento. Apesar de pouco conhecido no Brasil, seja no ambiente acadêmico seja no debate público, Fanon (1925-1961) foi um pensador antilhano que viveu na França por longos anos. Nas décadas de 50 e 60 acompanhou o processo do imperialismo e colonialismo europeu e norte-americano nas colônias asiáticas, africanas e sul-americanas.

As obras do também psiquiatra serviram de inspiração na luta contra a exploração dos oprimidos nas sociedades coloniais. Neste artigo, trabalhamos com a hipótese de que sua obra teria influência direta no Cinema Novo brasileiro, a partir da filmografia do diretor Glauber Rocha. Na sua busca por um cinema terceiro-mundista e revolucionário, Glauber parece respirar Fanon ou como diria Guimarães (2011): “Em Glauber, Fanon parece viver inteiro e não pela metade”. Glauber Rocha (1939-1981) foi um dos intelectuais brasileiros que fundaram o Cinema Novo – movimento influenciado

pelo neo-realismo italiano, que pretendia, em suma, apresentar a realidade brasileira sob o viés do oprimido e de sua luta, ressaltando o aspecto revolucionário na estética do produto audiovisual.

Este trabalho visa analisar como as ideias de Fanon e Sartre influenciaram a obra de Glauber Rocha. Há autores, como Guimarães (2011), que afirmam que o cineasta só teria conhecido *Os Condenados da Terra* em 1968, data em que o livro foi editado no Brasil. No entanto, este artigo compreende que o contexto histórico da época – marcado pelas disputas ideológicas, pela luta política, pela efervescência de uma identidade revolucionária e de um conhecimento científico/intelectual – fizeram emergir as condições de produção de um pensamento político radical, que tinha como foco alterar a ordem vigente, seja do social ou da estética.

Assim, entendemos que não é a única e exclusiva leitura de uma obra que vai determinar o todo. Logo, em vez de precisarmos datas quanto ao fluxo teórico dos autores, tomaremos como suporte o período histórico, pós colonialista, em que viveram concomitantemente. É necessário ressaltar que a obra glauberiana é complexa e repleta de nuances cinematográficas e sócio-políticas oriundas de diversos pensadores, autores e cineastas. Portanto, ao concatenarmos apenas os traços pós-colonialistas na trajetória do Cinema Novo e na filmografia de Glauber Rocha, não temos a tentativa de excluir as outras referências do cineasta e sim de compreender o contexto.

Colonialismo e imperialismo

As políticas mercantilistas que estiveram ligadas à exploração colonial da América Latina, África e Ásia pelos estados europeus desde o início do século XIX, visavam o monopólio comercial entre a colônia e a metrópole. O processo de colonização dos países do chamado “Terceiro Mundo” se deu de forma violenta, invasora e exploradora. O colonialismo foi um sistema de dominação que ia muito além da economia. Sua hegemonia também se dava no controle social e político da população dominada: seu legado era rejeitar os direitos do homem; submeter a população nativa à violência; conservá-la na ignorância e miséria; e subjugar-la a um estado de desumanidade. O *Outro*, ou seja, o colonizado, era visto como um não-homem.

Para além dos anseios imperialistas comandados principalmente por

Inglaterra, França, Bélgica, Espanha e Portugal, a “missão” dos colonos era mascarada e mistificada pela cristianização do Terceiro Mundo e à “salvação” por meio de um processo civilizatório dos países colonizados. Esse sistema, no entanto, entrou em declínio no período após a Segunda Guerra Mundial. Como poderia os governos inimigos da opressão nazi-fascista manterem oprimidos os povos colonizados? Era uma contradição que logo foi difundida na opinião pública europeia. A luta dos movimentos emancipacionistas coloniais, que buscavam a independência política dos seus países, somou-se à delicada situação econômica das potências no pós-guerra.

Interessados em desenvolver novas formas de influência sobre as regiões colonizadas, os Estados Unidos e a União Soviética, assumiram posições favoráveis à descolonização dos países do Terceiro Mundo, no início do século XX. Fundamentada no direito de autodeterminação dos povos, a Organização das Nações Unidas, também se mostrou contra o colonialismo e a favor da sua queda. De modo geral, os processos de descolonização e independência na África, Ásia e Oceania ocorreram pela ruptura pacífica (mediante acordo com a colônia, que procurava manter as relações econômicas de dominação), ou pela ruptura violenta (luta contra a dominação imperialista que apontava para a construção de uma sociedade socialista).

Frantz Fanon e a violência do colonizado como forma de libertação

Nas colônias francesas, o governo da metrópole negociou formas pacíficas de rupturas com Camarões, Madagascar, Costa do Marfim, entre outras. Na Argélia, no entanto, uma intensa luta armada contra o monopólio da França ocorreu. Esses movimentos de cunho nacionalista cresceram dentro da própria nação colonizada, e de acordo com Sartre, no livro *Colonialismo e Neocolonialismo* (1968), foram gerados pelo ódio à colonização.

Mantidos por um sistema opressivo, ao nível do animal, não se lhes dá nenhum direito, nem sequer o de viver, e sua situação piora a cada dia: quando um povo não tem outro recurso senão escolher seu tipo de morte, quando não recebeu de seus opressores senão um único presente, o desespero, que lhe resta perder? É sua desgraça que se transformará em coragem; essa eterna rejeição que a colonização lhe opõe fará dela a rejeição absoluta da colonização. (SARTRE, 1968, p. 46)

A Frente Nacional Libertadora resistiu por muito tempo, até que em 1962, o presidente francês Charles De Gaulle assinou o Acordo de Evian, que reconhecia a independência da Argélia. Para conseguir o feito, a população argelina foi massacrada: quase um milhão de pessoas mortas, contra 25 mil soldados franceses. Frantz Fanon foi um dos autores que mais influenciou a luta pela libertação da Argélia, principalmente por que o mesmo chegou a participar pessoalmente do conflito. Em seu livro *Os Condenados da Terra*, no qual trata da forma de resistência daquele país, o pensador aponta para a violência como única forma de combate contra o opressor. Segundo ele, é necessário esse tipo de comportamento para que o oprimido obtenha sua libertação: “Só a violência exercida pelo povo, violência organizada pelo povo, e aclarada pela direção, permite que as massas decifrem a realidade social, fornecendo-lhes a chave dessa realidade. Sem esta luta, sem este conhecimento na práxis, há apenas carnaval e charanga.” (FANON, 1961, p. 120)

Fanon afirma que o mundo colonial é um mundo maniqueísta, onde forças antagônicas estão em uma divergência constante. Amparado pela teoria do materialismo histórico e dialético e pelo existencialismo sartriano, o autor acredita que é necessário desfazer essa relação perversa de colonizado versus colonizador e que isso só é possível por meio da violência. Isso se dá, justamente, porque a violência que presidiu o arranjo do mundo colonial destruiu os sistemas de referências econômicas e culturais da antiga colônia – algo que só poderá ser reivindicado no momento em que a massa colonizada decidir ser “a história em atos”. (FANON, 1961).

O autor também traz a reflexão de que, desde o início, o colonizador sempre se utilizou de meios violentos para reprimir qualquer atitude política de libertação dos oprimidos. A luta, no entanto, é contínua. Não importa se a colonização acabar ou não. Para o autor, sempre haverá traços de poder centralizado e opressor dentro de uma sociedade. A partir do momento em que o colonizado entende que não é inferior ao colono, a mudança radical da sociedade torna-se possível. Logo, Fanon acredita que a violência é a única forma encontrada para que haja a verdadeira libertação dos oprimidos. Segundo Fanon, é a não-violência, tão apregoada pela elite burguesa, que faz com que os colonizados não entrem na luta contra os colonos, o que ocasiona a conservação da opressão. “O homem colonizado liberta-se na e pela violência.”, diria o autor em *Os Condenados da Terra*.

O contexto histórico brasileiro e o pensamento pós-colonialista

O pensamento de Fanon chega ao Brasil numa época em que o marxismo e o existencialismo disputavam o proscênio da cena cultural e política brasileira. A questão colonial era um dos grandes temas políticos que dominavam boa parte daqueles que lutavam contra o imperialismo no mundo inteiro. A revolução cubana e a libertação da Argélia influenciaram sobremaneira os que ansiavam por uma sociedade mais igualitária e reacenderam as esperanças daqueles que consideravam essa, uma ideia perdida. De acordo com o sociólogo Antônio Guimarães, o pensamento de Fanon penetrou no Brasil em um contexto de efervescência política:

No Brasil, como em toda a parte, Fanon entrou na cena cultural quando a violência revolucionária estava na ordem do dia, embora tenha sido lido timidamente, ombreado por guerrilheiros pensadores como Fidel Castro, Che Guevara, Camilo Torres. (GUIMARÃES, 2008, p. 04)

Nesse período – que vai da morte de Getúlio Vargas até o golpe civil-militar em 1964 – o Brasil passou por um intenso processo de industrialização. A forte urbanização causada pela mudança da sociedade brasileira outrora agro-exportadora resultou na migração de milhares de pessoas para as cidades. Assim surgem as classes médias urbanas – de onde também saíram os intelectuais e simpatizantes dos setores da esquerda. Estes tinham, em geral, uma mesma visão da sociedade brasileira: um país subdesenvolvido e culturalmente colonizado. Isso se dava justamente porque a burguesia e as camadas urbanas de classe média guiavam seus comportamentos pelo que era ditado nas produções culturais estrangeiras, ou seja, norte-americana. Essa dominação cultural leva alguns intelectuais brasileiros à busca do que seria o “nacional”. Esse anseio por uma identidade e cultura nacional, faz surgir o Cinema Novo.

De acordo com Simonard (2008), o ponto de partida do Cinema Novo foi um mergulho na realidade sócio-político-cultural brasileira, da mesma forma que o movimento modernista havia feito trinta anos antes. Mas a ideia era bem diferente.

A identidade do povo e a cultura nacional que pretendiam forjar tinham um forte componente anti-imperialista. Seguindo Frantz Fanon, eles acreditavam que “lutar pela cultura nacional significa, antes de tudo, lutar pela libertação nacional, por aquela base material essencial, que torne possível a construção de uma cultura”. (SIMONARD, 2008)

Nesse contexto, surgem novos modos de fazer cinema em toda a América Latina sempre atrelados a objetivos revolucionários: a revolução do social pela estética. Seja na Argentina, com o manifesto *Hacia un Tercer Cine* de Fernando Solanas e Octavio Getino, seja no Brasil, com o manifesto glauberiano *Por uma Estética da Fome*, o desejo comum desses pensadores era refletir e questionar o pensamento político da época. A ascensão do Cinema Novo marca a afirmação do cinema brasileiro como um todo. Seus cineastas, filmes e escritos refletem uma condição cinematográfica que tornam intrínseco um fazer cinematográfico aliado à reflexão sociológica, política e histórica do contexto do entorno local.

O movimento é marcado principalmente pela convergência da “política dos autores”, filmes de baixo orçamento, renovação na linguagem e oposição ao cinema clássico e industrial. Trata-se, na verdade, de um cinema oposto às diversas formas de colonização e imperialismo; pontuado pela polarização de conflitos ideológico-políticos e pela radicalização dos comportamentos da juventude intelectual e militante daquele momento. Segundo Xavier (2001), os cinemanovistas tinham "o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a ideia de que a Revolução não era apenas um desejo, mas uma necessidade social". Dentre os principais nomes do movimento, Glauber Rocha se destaca.

Glauber Rocha e a revolução do social pela estética

Glauber Rocha deu início a sua carreira no cinema entre os anos 50 e 60, sendo o nome mais conhecido do Cinema Novo. De acordo com Ismail Xavier (2001), a obra do cineasta é marcada por uma atmosfera ideológica que pensa tudo em termos de revolução e reação. Logo, seus filmes agrupam diferentes níveis de abordagem do tempo em um discurso único, cujo pensamento principal é o processo de transformação permanente da economia, política e cultura. Seu objetivo era transformar o social por

meio de uma revolução estética no cinema: uma revolução violenta, uma estética da fome.

O apelo à violência, numa clara referência ao pensamento fanoniano, torna-se necessário para suplantar o estágio de colonialismo do Terceiro Mundo. Logo, o cinema também será palco dessa necessidade de superar a dominação cultural/colonialista de Hollywood, como explica o próprio Glauber:

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...]. 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 o francês perceber um argelino. (ROCHA, 2009, p. 56).

Para o cineasta, o âmbito do social é um campo de batalha em que tudo se conecta moral, estética e politicamente. Todas as suas obras perpassam por um desejo profundo de mudança radical, de enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas. O mundo, na obra de Glauber, sempre se revela orientado para uma libertação inevitável do oprimido, que busca justiça e desgarramento das opressões por meio da descolonização cultural. Seu cinema de autor, com inflexão política, se insere no combate ao neocolonialismo e à hegemonia cultural dos países centrais do capitalismo. O Terceiro Mundo – o oprimido – se revela, então, como sujeito da ação revolucionária contra o imperialismo e isso se dará, em toda a obra glauberiana, através da estética da violência.

Realizando uma analogia com o pensamento de Frantz Fanon, percebemos que para este o oprimido é tratado como uma “quintessência do mal” pelo colonizador. O opressor, além de limitar fisicamente o colonizado com o auxílio da polícia e de suas forças repressivas, desumaniza o oprimido e animaliza-o.

E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanações da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. [...] O colonizado [...] sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar. (FANON, 1961, p.31-32)

A despeito da visão deturpada do opressor que primitiviza o colonizado, o oprimido descobre que sua vida é a mesma do colono, e que sua pele não vale menos do que a pele do opressor. O colonizado é um ser dominado, mas não domesticado; inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade. Frantz Fanon acredita que o colonizado não quer entrar em competição com o colono, mas que, na verdade, quer o lugar dele. Segundo o pensador, é “o camponês, o desclassificado, o faminto, é o explorado que mais depressa descobre que só a violência compensa” (FANON, 1961, p 46).

Em Glauber e no Cinema Novo como um todo, esse tipo de personagem (o camponês, o desclassificado, o faminto, o explorado) ganha visibilidade e protagonismo. É o colonizado quem dá vez e voz aos filmes e escritos – há uma incidência forte em toda a obra glauberiana nas questões da identidade e das formas de consciência do oprimido. O cinema de Glauber tem um movimento expansivo que entende a luta de classes e o anticolonialismo em campos micro e macrocósmicos.

Do sertão ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e ao Terceiro Mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações. (XAVIER, 2001, p.118)

Em 1965, quando escreve o manifesto *Uma Estética da Fome*, o cineasta faz uma síntese da situação política do cinema na América Latina e sua luta. É neste manifesto em que Rocha dá visibilidade às suas posições ideológicas para um cinema revolucionário e violento no panorama político-cultural-econômico da época. Aqui, há várias referências diretas a Fanon. Apesar de o Brasil não estar nas mesmas condições que a luta anticolonial dos povos africanos, havia o desejo comum de libertação das opressões coloniais e imperialistas.

Ao descrever a América Latina como culturalmente colonizada e apresentar seu cinema como resistência às diversas formas de imperialismo, Glauber visa construir a identidade do continente a partir da realidade prática, criticando os obstáculos estruturais de sua emancipação. O subdesenvolvimento econômico, para o cinema brasileiro e latino-americano, se configura “como um estado não superado” (XAVIER,

2001, p.13), que conduz a América Latina à impotência ante ao colonialismo. Isso torna o cinema latino “primitivo” para o observador europeu, segundo Glauber. Claramente há um mesmo tipo de olhar do opressor em detrimento do oprimido tanto em Fanon, quanto na obra do cineasta, de tal maneira que:

Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só 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 pelos condicionamentos colonialistas. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador. (ROCHA, 1939-1981)

Nesse contexto, Glauber revela-se como um cineasta consciente de seu papel internacionalmente ao se dirigir aos colonizadores europeus. Ele se utiliza de um discurso sobre a não-compreensão, por parte do opressor, pontuando o que acredita ser uma condição estrutural de se colocar no lugar do outro – o Terceiro Mundo. O cineasta acentua a demarcação dos lugares e o conflito estrutural derivado do âmbito sócio-econômico-cultural que separa os colonizados dos colonizadores. Para Glauber, não se trata apenas de fazer a defesa do teor social e político dos assuntos tratados no Cinema Novo, mas de recorrer a uma resposta lúcida à carência de recursos e à conjuntura histórica dos países do Terceiro Mundo. De acordo com Ismail Xavier (2004), Rocha faz das particularidades locais do colonizado, “a condição para fazer-se reconhecer sem paternalismo”. (XAVIER, 2004, p.22).

É necessário reiterar que desde o início do Cinema Novo, há diversas referências pós-colonialistas na obra de Glauber. Acredita-se, no entanto, que a leitura de Glauber do livro *Os Condenados da Terra* só tenha ocorrido tempos depois do surgimento de seus primeiros filmes. Isso fica claro numa carta de Raquel Gerber para o cineasta escrita em 25 de setembro de 1975. A autora, que pesquisava sobre Glauber e sua obra para o desenvolvimento do livro *O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente* (1982), descreve:

Fanon que é psiquiatra e que tem uma visão do colonizador do ponto de vista do *sujeito*. Conversando com PE (Paulo Emílio) ele dizia que certamente Fanon foi uma leitura posterior. É claro que existem conexões, mas elas não estão *na origem* do movimento (cinema-novista). (ROCHA, 1939-1981, p. 532)

No entanto, um olhar atento aos filmes do autor e entendendo o contexto histórico e sócio-político daquela época, nos debruçaremos sobre diversas referências ao pós-colonialismo presente em seus produtos audiovisuais. O cinema de Glauber questiona, aponta, suplica e produz experiências artísticas e estéticas nas quais o subdesenvolvimento e a luta contra o colonialismo/imperialismo estão sempre presentes de uma forma ou de outra. O conteúdo político da obra glauberiana perpassa pela leitura de um Terceiro Mundo colonizado, que se reinventa a partir de uma condição na qual a fraqueza é transformada em força a fim de uma realidade prática revolucionária. Seu desejo libertário, seu caráter transformador e de mudança social muito se deve às contribuições do livro *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon – embora esse tenha sido apenas uma das inúmeras referências da vasta obra de Glauber Rocha. O cineasta traz consigo a participação no processo político-social por meio de um cinema ideológico vinculado à luta de classes e contra o arranjo do mundo colonial. Assim, seu alinhamento às forças empenhadas pela transformação da sociedade por meio da violência teleológica está em consonância com as ideias fanonianas e reafirma o desejo de conscientização do povo contra a exploração imperialista.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um dos filmes mais aclamados do cineasta, Glauber apresenta a rebeldia do messianismo e a violência do cangaço como formas de resistência e luta às opressões do sertão nordestino. O longa conta a história de Manuel (Geraldo Del Rey), um vaqueiro que se revolta contra a exploração imposta pelo coronel Moraes (Mílton Roda) e acaba matando-o numa briga. Ele passa a ser perseguido por jagunços, o que faz com que fuja com sua esposa Rosa (Yoná Magalhães). O casal se junta aos seguidores do beato Sebastião (Lídio Silva), que promete o fim do sofrimento através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Porém ao presenciar a morte de uma criança, Rosa mata o beato. Simultaneamente Antônio das Mortes (Maurício do Valle), um matador de aluguel a serviço da Igreja Católica e dos latifundiários da região, extermina os seguidores do beato. O casal então se junta ao cangaceiro Corisco (Othon Bastos), também perseguido por Antônio das Mortes. A busca dos camponeses pela libertação e justiça social reforça a ideia de transformação radical de um futuro no qual o sertão vire mar.

A figura de Manuel é bastante emblemática nesse sentido. Perseguido diante

dos poderosos, Manuel adere à jornada de Sebastião, demonstrando fidelidade e devoção ao santo. Com a morte do religioso, Manuel adere ao cangaço de Corisco, com o qual realiza constantes discussões sobre o significado da violência e da luta como forma de mudar o destino. Corisco, discutindo com Manuel sobre isso, legitima o uso rebelde da força como identidade revolucionária: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal”, diz o personagem.

Outro ponto a ser destacado é a reprodução não-natural dos fatos do processo histórico de lutas no Nordeste. Glauber se recusa a isso, afirmando os princípios da estética da fome e fazendo oposição estético-ideológica ao cinema do colonizador. Uma cena que mostra isso claramente é a morte teatral de Corisco no duelo com Antônio das Mortes. O cangaceiro morre de braços abertos e cai gritando “Mais fortes são os poderes do povo!”. A teatralidade aqui expressa se constitui como uma descontinuidade e afastamento do cinema-indústria fortemente criticado por Glauber e tido por ele como o cinema do opressor. Glauber assume o subdesenvolvimento como fator estruturante de sua obra, questionando a realidade colonizada a partir de uma prática de linguagem cinematográfica.

A terra também é tema de destaque em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ainda que não esteja de modo explícito. No filme, sertanejos, beatos e cangaceiros são indivíduos que resistem por justiça social e pela terra. Sobre isso, descreve Fanon:

Para a população colonizada o valor mais essencial, por ser o mais concreto, é em primeiro lugar a terra: a terra que deve assegurar o pão e, evidentemente, a dignidade da “pessoa humana”. Dessa pessoa humana ideal jamais ouviu falar. O que o colonizado viu em seu solo é que podiam impunemente prendê-lo, espancá-lo, matá-lo à fome; e nenhum professor de moral, nenhum cura, jamais veio receber as pancadas em seu lugar nem partilhar com ele o seu pão. (FANON, 1961, p. 21)

Na sequência final do longa, o personagem cantador deixa explícita a mesma ideia, mas dita de outra forma: Tá contada a minha história/ Verdade, imaginação/ Espero que o Sinhô/ Tenha tirado uma lição/ Que assim mal dividido/ Esse mundo anda errado/ Que a terra é do homem/ Não é de Deus nem do Diabo!

No curso do longa, o desejo de libertação de Manuel na certeza de que o sertão vire mar, apresenta-se como um *télos* (XAVIER, 1947, p. 91), na certeza de que a

revolução é urgente e a esperança é concreta. Manuel corre em linha reta e projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora do seu alcance. Na sequência, a câmera mostra o mar visto de cinema – ele se apresenta como uma massa viva, o momento de plenitude, a estabilidade do horizonte, a certeza revolucionária:

Diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea. A internalização da história é radical e faz o próprio filme se desenvolver pela crise e pelo salto violento. (XAVIER, 1947, p. 112)

Assim, tanto para Fanon como para Glauber, há um momento de plenitude: aquele em que, após lutar violentamente pelo seu destino, o colonizado consegue se libertar das opressões. Isso também fica claro em outro longa do autor, *Der Leone Have Sept Cabeças (O Leão de Sete Cabeças)* (1970). A produção conta a história de Pablo, guerrilheiro latino-americano, e Zumbi, líder negro rebelde, que se unem para libertar o continente africano a ferro, fogo e sangue. No processo revolucionário que desencadeiam, eles enfrentam o mercenário alemão que, auxiliado pelo agente norte-americano e pelo assessor português, governa em nome da misteriosa Marlene.

A obra mostra em seu título original o processo colonialista do mundo, dividido entre os países desenvolvidos: Alemanha, Itália, Inglaterra/Estados Unidos, França e Portugal. *O Leão de Sete Cabeças* é o filme de Glauber em que a presença de *Os Condenados da Terra* aparece massivamente. A produção apresenta o resultado das centenas de anos de dominação branca na África – que modifica-se entre colonialismo e imperialismo, mas se perpetua como hegemônica. No longa, Glauber põe em prática sua tese sobre o cinema tricontinental terceiro-mundista/anticolonialista a fim de apresentar um cinema épico-didático. Épico, pois visa estimular o caminho revolucionário; didático no sentido da maneira como os personagens se apresentam. O longa não apresenta personagens populares como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: o que importa neste filme, último longa da carreira de Glauber, é a dialética da colonização e da luta contra ela.

Esse mundo dialético, segundo Fanon, é habitado por espécies diferentes. Para ele, o contexto colonial reside em realidades econômicas diferentes, em

desigualdades e na enorme diferença entre os modos de vida do colonizado e colono. A dominação do colonizador se dá pelo uso de armas de fogo, acentuando as diferentes concepções da vida e da morte no mundo colonial maniqueísta. Em todo o momento é enfatizado que a transformação desse arranjo colonial só é possível por meio da violência revolucionária. O filme se lança como uma epopeia africana preocupada em pensar o ponto de vista do homem colonizado do Terceiro Mundo: mostra a exploração mais violenta e desumana ocorrida no continente africano, privando-o de um estado democrático de direito.

O Leão de Sete Cabeças mostra uma África impossibilitada de estabelecer suas tradições culturais, econômicas, políticas e sociais – consideradas bárbaras, incultas e incivilizadas pelos conquistadores europeus. O longa aponta para as diversas mutações nas estratégias de poder exercidas pelos colonizadores com o intuito de surrupiar e promover novas formas de colonialismo. Logo, ainda que o mercenário alemão e o português remetam-se ao passado colonial, o agente dos EUA aponta para o presente imperialista como resultados dos "novos tempos". Assim, Xobu, líder da burguesia nacional, é eleito presidente, mesmo que sufoque as revoltas populares e seja uma marionete que prega o fim do radicalismo – é dessa forma que os revolucionários são tratados em *O Leão de Sete Cabeças*.

Considerações finais

Observa-se por meio da análise comparativa entre as obras dos autores aqui mencionados, um largo alinhamento entre as ideias que permeiam seus discursos no que se refere à formas de ver, enxergar, pensar e sentir o mundo ao redor. Este - rodeado por um contexto histórico marcado pela constante disputa - é o palco de lutas e revoluções seja no campo social, seja por meio da estética.

Apontamos neste trabalho o fluxo de pensamento entre o pós-colonialismo - amparado pelo materialismo histórico-dialético e o existencialismo - e o Cinema Novo brasileiro, cuja origem sugere uma intensa reconfiguração da estrutura estética a partir do conceito de violência.

O maniqueísmo que fundamenta os autores aqui apresentados, denuncia um contexto político que se caracterizava por uma constante dissonância entre os mais

vulneráveis e aqueles que se encontravam na hegemonia do poder. Assim, ratificamos a hipótese aqui levantada de que muito embora possam estar vivendo espacialmente distantes e em contextos sociais diferentes, a atmosfera global - também marcada pela Guerra Fria - impelia esses autores ao pensamento político e dicotômico que caracteriza tanto a obra de Glauber Rocha quanto a teoria de Frantz Fanon.

Referências

ARAÚJO, Rodrigo Michell dos Santos. **O cinema político e alegórico de Glauber Rocha no exílio: do triunfo do discurso dominante à violência do oprimido**. Revista Intercom, 2011.

BERNADET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Noel. **Racismo e anti-racismo no cinema novo**. São Paulo: Estudo de Cinema Socine, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Ed. Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Ed. Civilização Brasileira, 1933.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra**. Novos estud. - CEBRAP no.81. São Paulo, julho 2008. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000200009#back1 Acesso em: 23 agosto 2019.

QUINSANI, Rafael Hansen. **Transgressões cinematográficas na década de 60 (século XX): entre o cinema novo e o cinema marginal, os indícios da moderna tradição brasileira**. Rio Grande do Sul: Metis, vol 7, no 14, 2008.

ROCHA, Glauber, 1939-1981. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber, 1939-1981. **Cartas ao mundo/Glauber Rocha**; organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **Colonialismo e neocolonialismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

SIMONARD, Pedro. **Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964**. São Palo: 2008. In: http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/14603_Cached.pdf Acesso em 23 agosto 2019.

XAVIER, Ismael. **Cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Coleção Leitura.

XAVIER, Ismael. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.