



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Géssica Pimentel Reis

**ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA DO TERCEIRO-
CINEMA NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado em Erasmus Mundus Filosofias Francesa e Alemã: Desatios Contemporâneos, orientada pelo Professor Doutor DIOGO FALCAO FERRER e co-orientada pelo Professor Doutor PEDRO HUSSAK VAN VELTEN RAMOS, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Dezembro de 2020

FACULDADE DE LETRAS

ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA DO TERCEIRO- CINEMA NO BRASIL

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Estética da Resistência do Terceiro-Cinema no Brasil
Subtítulo	
Autor/a	Géssica Pimentel Reis
Orientador/a(s)	Diogo Falcão Ferrer Pedro Hussak van Velten Ramos
Júri	Presidente: Doutor/a Alexandre Guilherme Barroso Matos Franco Sá Vogais: 1. Doutor/a Sérgio Emanuel Dias Branco (Arguente) 2. Doutor/a Pedro Hussak van Velten Ramos (Orientador)
Identificação do Curso	2º Ciclo Erasmus Mundus Filosofias Francesa e Alemã: Desafios Contemporâneos
Área científica	Filosofia
Especialidade/Ramo	Filosofias Francesa e Alemã: Desafios Contemporâneos
Data da defesa	10-dezembro-2020
Classificação	18 valores

A violência é a parteira de toda sociedade velha que está
prenhe de uma sociedade nova

O Capital, Karl Marx.

Une civilisation qui a choisit de fermer les yeux à ses
problèmes les plus cruciaux est une civilisation atteinte.

Discours sur le colonialisme, Aimé Césaire.

Quando o português chegou
Debaixo duma chuva bruta
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

O achado de Vespúcio, Oswald Andrade.

Agradecimentos

À minha família e amigos que de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para o resultado desta pesquisa.

Aos meus orientadores Professor Diogo Ferrer por ter sido aberto a minha pesquisa, embora não seja sua área de estudo, deixando-me total liberdade para que eu pudesse trabalhar e ao Professor Pedro Hussak por todo conhecimento, paciência, incentivo e atenção que mais uma vez pude partilhar.

Aos professores e responsáveis acadêmicos e administrativos das Universidades pelas quais tive o imenso prazer de conviver e aprender: Université Jean Jaurès, Université Catholique de Louvain e Universidade de Coimbra, em especial aos Professores Jean-Christophe Goddard e Franjo Jugel, pelas importantes contribuições e cordialidade.

Ao programa Europhilosophie pela bolsa concedida que me permitiu desenvolver a pesquisa. Bem como a todo percurso do referido programa que me deu a oportunidade de crescer não somente academicamente, mas, sobretudo, como pessoa, através da oportunidade que tive de trocar experiências culturais e perceber o que de fato me faz crer na Filosofia e na Vida, superando, desse modo, positivamente minhas expectativas.

Aos amigos e colegas de percurso que o programa me presenteou, em especial aos amigos Felipe Santos e Gauthier Dierickx.

RESUMO

Estética da Resistência do Terceiro Cinema no Brasil

A análise das imagens do cinema, dito revolucionário, ocorrido no Brasil, primordialmente entre as décadas de 1960 e 1970, busca mostrar através de um largo panorama, que começa pelas concepções materialistas, no intuito de compreender a importância da ideologia que se insere nas novas tecnologias de comunicação, dentre as quais o cinema faz parte, perpassando por questões profundas da metafísica para alcançarmos um sentido da identidade de determinados coletivos que vêm sendo violentados e esquecidos. A pesquisa, neste sentido, é transdisciplinar, e tem como escopo principal o brasileiro e as imagens que podem ser consideradas tanto revolucionárias, no sentido de um reforço e busca identitária; bem como a tentativa de compreender a importância de se escapar de uma produção hegemônica, sendo esta saída, possível através de dois tipos de violências que irão compor a conclusão da pesquisa, seja uma violência simbólica, seja uma violência física como respostas a uma violência colonial imposta. Falamos do início de um cinema marcado pela política, engajamento e representação das minorias contemporâneas, de um cinema feito às margens do cinema hollywoodiano. Efetivado pela identidade em contextos coloniais, que interfere na própria noção de indivíduo e identidade. Temos aqui interesse em justificar o resgate da cultura original, levando em conta o percurso da história e suas inevitáveis mudanças através de uma releitura da antropofagia. Consideraremos também a hipótese perspectivista da impossibilidade de conciliação entre os mundos.

Palavras-chave: cinema descolonial; cinema brasileiro; resistência estética; violência da imagem; estudos descoloniais

ABSTRACT

Aesthetics of the Resistance in the Third Cinema in Brazil

The analysis of the images of cinema, said to be revolutionary, which occurred in Brazil, primarily between the 1960s and 1970s, seeks to show through a wide panorama, which begins with materialist conceptions, in order to understand the importance of the ideology that is inserted in the new communication technologies, among which cinema is a part, going through deep issues of metaphysics to achieve a sense of the identity of certain collectives that have been violated and forgotten. The research, in this sense, is transdisciplinary, and its main scope is the Brazilian and the images that can be considered both revolutionary, in the sense of a reinforcement and search for identity; as well as trying to understand the importance of escaping from a hegemonic production, this exit being possible through two types of violence that will compose the conclusion of the research, be it symbolic violence or physical violence in response to imposed colonial violence. We speak of the beginning of a cinema marked by politics, engagement and representation of contemporary minorities, of a cinema made on the margins of Hollywood cinema. Effected by identity in colonial contexts, which interferes with the very notion of individual and identity. We are interested in justifying the recovery of the original culture, taking into account the path of history and its inevitable changes through a re-reading of anthropophagy. We will also consider the perspective hypothesis of the impossibility of reconciliation between the worlds.

Keywords: decolonial cinema; Brazilian's cinema; aesthetic of resistance; image violence ; decolonial studies

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: DA IDEOLOGIA HEGEMÔNICA À AUTONOMIA ESTÉTICA	
1.1 CINEMA E RESISTÊNCIA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO	6
1.2 O PODER DAS IMAGENS E A REPRODUÇÃO IDEOLÓGICA	11
1.2.1 Os desafios da ideologia para o cinema revolucionário	14
1.3 ENTRE CONTEÚDO IDEOLÓGICO E PRAZER ESTÉTICO.....	19
1.3.1 A contra-violência no cinema pedagógico de Solanas e Getino.....	22
1.3.2 A estética do homem novo no cinema brasileiro... ..	25
CAPÍTULO II: DO PROBLEMA ONTOLÓGICO AO IMAGINÁRIO CONTRA-HEGEMÔNICO	
21 1 A INVENÇÃO DO NÃO-EUROPEU E A RECEPÇÃO DO CINEMA REVOLUCIONÁRIO NA ÓTICA DO COLONIZADO	31
2.1.1 Desmistificando o homem colonizado... ..	32
2.1.2 O contra-argumento do multinaturalismo e do perspectivismo antropológicos.....	37
2.1.3 O colonizado e a rejeição da imagem descolonizada	41
22 ANTROPOFAGISMO AO ENCONTRO DE UMA IDENTIDADE CULTURAL.....	44
23 UM CINEMA BASEADO NA EMOÇÃO EM OPOSIÇÃO À RAZÃO	53
CAPÍTULO III: DA FENOMENOLOGIA DA FOME À VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA .	
3.1 FENOMENOLOGIA DA FOME E O CINEMA <i>FEIO</i>	62
3.2 A VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA DA IMAGEM	68
3.2.1. A influência da violência colonial para a constituição do cinema revolucionário.....	70
3.3 A IRRECONCILIAÇÃO DOS MUNDOS	75
3.3.1 Exemplos da irreconciliação nos filmes contemporâneos produzidos no Brasil	76
CONCLUSÕES	79
BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS	82
FILMOGRAFIA	85

INTRODUÇÃO

A estética da resistência será descrita e analisada a partir do movimento do Cinema Novo ocorrido no Brasil, em um momento importante da história para os países que foram colonizados e que, posteriormente passaram a assimilar o discurso descolonial e o valor de um resgate identitário. Evidenciaremos, para tanto, o problema da arte no Brasil pós-colonial, bem como em outros países chamados subdesenvolvidos, que por seu turno, encontram-se fortemente concentrados no hemisfério sul. Tal problema, *grosso modo*, concentrava-se na carência da produção de algo próprio, que valorizasse sua cultura, suas diferenças e que pudesse ser dita *autônoma*. Nossa abordagem, entretanto, apesar de entrar algumas vezes em uma problemática mais generalizada, que abarca as questões em comum dos países subdesenvolvidos, terá como escopo principal focar sobre o cinema produzido no Brasil, sobretudo nos anos 1960, de modo que utilizaremos em outros momentos uma comparação com outras formas cinematográficas encontradas no Brasil, assim como na América Latina, a partir de alguns filmes que fogem aos interesses hegemônicos.

A imagem que buscamos enfatizar, na perspectiva de uma estética da resistência, é aquela desprovida da roupagem colonial globalizante que, por conseguinte, impõe uma maneira hegemônica de conhecer e de ver o mundo. Visamos, no entanto, trabalhar sobre a hipótese de que esse processo de descolonização e valorização da imagem contra-hegemônica terá por consequência o fomento de um espaço que, sendo concedido às autorrepresentações, legitimará histórias e salvaguardará memórias, no intuito de construir e conservar os imaginários sociais de um coletivo, de modo a romper com os esquemas de dominação mental impostos pelo colonialismo e processos similares.

Far-se-á mister, portanto, relacionar, em um primeiro momento, aspectos históricos que consolidaram a ideia de Terceiro Mundo¹ e os fenômenos culturais que fizeram parte desse contexto, incluindo a produção filosófica que ajudou a sustentar tais mudanças marcadas pela rejeição de certas concepções de cultura, sociedade, história e política. Não obstante, teremos aqui como escopo final a defesa do resgate da cultura original, levando em conta o percurso histórico e suas inevitáveis mudanças, revisitando conceitos como, por exemplo, o de *antropofagia*.

¹ Na presente pesquisa manteremos o termo “Terceiro Mundo” em vez do conceito mais atual nos estudos descoloniais que o substitui, por exemplo, por “Hemisfério Sul”.

Utilizamos o cinema, pois acreditamos que, a partir do que se popularizou como a sétima arte, seja possível encontrar meios para a afirmação e firmção de um modo de pensar anti-hegemônico, sobretudo entre os povos brasileiros. Ora, o cinema é muitas vezes considerado uma arte política por excelência, que promove aquilo que o filósofo francês Jacques Rancière, por exemplo, chama de *revolução estética*, conceito que exprime a possibilidade de tornar visíveis problemas e pessoas antes anônimas, invisíveis. Arte é política, em suma, seja por conta da acessibilidade da grande massa às salas de cinema e das possibilidades que se abrem para tornarem histórias quaisquer visíveis, seja por conta das inovações técnicas cinematográficas, como se irá referir. Portanto, a combinação entre a visibilidade e a questão estética está entre os fatores determinantes para a escolha da sétima arte. Nesse sentido, abordaremos o início de um cinema brasileiro politicamente engajado, em que o foco se dirige para a representação das minorias contemporâneas, de um cinema que se destaca por seu teor revolucionário, justamente por ser feito às margens do cinema hollywoodiano², e, dessa maneira, visando encontrar seus próprios meios de produzir imagens e de ver o mundo.

Partiremos da ideia de uma produção artística no seio do Terceiro Mundo, percorrendo seus impasses ideológicos, para em seguida tentar compreender e relacionar os aspectos materiais e fenomenológicos da constituição da identidade brasileira, cuja história guarda suas especificidades e que vai resultar em uma imagem própria, como veremos. Essa imagem será constituída por intermédio de suas lendas e sua(s) história(s) de acordo com suas experiências atuais, que vão determinar, por assim dizer, seu próprio mundo, representado pelas imagens, ou transformado nelas. Logo, chegaremos às razões que levam à conexão entre o cinema

² O termo *Hollywood* ou *hollywoodiano* será empregado em alguns momentos do texto. Para evitar confusões no entendimento dos nossos argumentos, esclarece-se que o termo é aplicado de maneira genérica para referir-se ao cinema que é produzido na cidade de Hollywood, LA, e ganha destaque no mundo todo, tornando-se referência na produção cinematográfica. Devido ao sucesso comercial de seus filmes, por serem filmes de fácil compreensão e voltados para o entretenimento, Hollywood torna-se sinônimo de indústria cinematográfica, e massificam-se a produção e o consumo cultural através de *blockbusters*, ou seja, filmes de grandes proporções que geralmente adotam um herói para conduzir sua narrativa. Logo, através de suas narrativas bem delineadas o cinema torna-se um dos grandes responsáveis pela difusão massificada do pensamento e comportamento hegemônicos. Ainda pelo termo *blockbusters* abarcamos o contexto industrial dos filmes produzidos, principalmente a partir da década de 1940, em Hollywood. Esses filmes possuem grande apelo comercial, portanto, seus gastos são altos, tanto em relação à produção quanto no que diz respeito à divulgação dos filmes. Exemplo disso são os filmes de grande bilheteria como *Godzilla*, com sua primeira versão em 1954 e a mais recente em 2014 (King, 2002, pp. 49-50). Portanto, retomar esse termo faz-se importante no escopo dessa dissertação porque em grande medida um dos projetos do Cinema Novo era o de se contrapor justamente ao cinema hollywoodiano considerado um veículo de dominação cultural.

revolucionário e o conceito de violência da imagem no processo emancipatório e de resistência identitária.

O pensamento descolonial, no que lhe concerne, pode ser assimilado à concepção de pensamento emancipado, que quer dizer aqui justamente a ação de ir contra a violência imposta pelo colonizador. Ou seja, o pensamento que se posiciona contra a tentativa violenta do opressor de desumanizar com o argumento de humanização, tornando os oprimidos ‘robotizados’, porém, não para que sejam iguais ao colonizador de fato, mas, para que sejam sempre um (pouco) a menos, com o sentimento eterno de gratidão e com a promessa de servir e manter ao seu sistema sem muitas indagações. No entanto, Frantz Fanon constata, em *Os condenados da Terra*, obra de 1961, que o mundo colonial e o mundo dos colonizados são irreconciliáveis, donde ele vai deduzir a impossibilidade de paz enquanto a colonização persistir e, juntamente com ela, a negação total ou parcial da cultura do colonizado. Para Fanon, “o homem colonizado encontra a sua liberdade na violência”; e ainda, “a violência ilumina porque aponta para os meios e para os fins” (Fanon, 2002). Encontraremos a analogia e as referências a estas ideias nas imagens cinematográficas que serão constituídas a partir desta problemática e que serão analisadas tanto no sentido de uma violência explícita quanto no de uma violência inerente à própria imagem contra-hegemônica, intrínseco mais à forma *como* ela se mostra do que *no que* ela de fato mostra.

Tal resgate cultural, que enfatizaremos nesta dissertação, e que tentaremos tornar claro através das imagens, está estritamente conectado com a questão ontológica encontrada nas teorias raciais, as quais insistem em separar os seres-humanos em categorias hierárquicas, por meio de premissas que conduzem à conclusão de que uns são mais humanos que outros. Assim sendo, articularemos o nosso estudo de modo a evidenciar como essas teorias partem de critérios que relevam arbitrariamente um modo de vida ou uma cultura como sendo o modelo da *verdade*. Consideraremos, a partir daí, a hipótese perspectivista da impossibilidade de conciliação entre os mundos. Elaboraremos, desse modo, uma pesquisa interdisciplinar centrada no cinema, mas que além de buscar referências filosóficas, principalmente no seio da teoria crítica, perpassara pela metafísica, buscando também um diálogo com a antropologia.

Em suma, dentre as questões que nos propomos a desenvolver encontra-se a justificação de um cinema periférico, através do questionamento da eficácia ou não desse tipo de movimento cinematográfico que almeja emancipar através dos filmes, uma vez que

acreditamos na potência do cinema que se dá com a revolução estética aludida por Rancière, ao proporcionar a visibilidade aos anônimos. Desta forma, verificaremos que o cinema não pode e nem deve ser limitado a ser uma arma da indústria cultural, alimentando uma mídia *mainstream* que obscurece a realidade da injustiça social optando por outros focos da vida pessoal, ou que muitas vezes faz da desgraça humana um grande espetáculo com música e dança. Pois, seu objetivo está na valorização da autonomia aparente do sujeito, enfatizando sua ‘resistência’ como agente e omitindo a dominação dos arranjos sociais prevaletentes (Zavarzadeh, 1991), cuja ‘resistência’, nesse contexto, é considerada por Zavarzadeh como um ato de cumplicidade com a própria ideologia dominante.

CAPÍTULO I: DA IDEOLOGIA HEGEMÔNICA À AUTONOMIA ESTÉTICA

1.1 CINEMA E RESISTÊNCIA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO

Se analisarmos os momentos em que a arte esteve mais evidente em uma sociedade, observaremos sem muitas dificuldades que esses períodos deram-se em cenários de crise³, configurados pela necessidade de mudanças. A arte, neste sentido, coloca-se em posição de ver-além, de ver de fora, ao constituir possibilidades de existências que não se submetem ao sistema ‘habitual’, mas, ao contrário, rebelam-se contra ele. Rebelar-se contra o sistema, no contexto do cinema como arte, significa, portanto, questionar o imaginário hegemônico através de um cinema crítico de autorreflexividade política e capaz de fornecer tanto ao espectador quanto aos artistas o espaço para examinar e transformar o cotidiano do ponto de vista social e, assim, abordar o social como um dado que não é natural. Logo, não é forçoso que as coisas se deem de tal maneira e não de outra, posto que, para cada coisa é possível buscar uma explicação, um fundamento contra a ideia de fatalismo.

O cinema revolucionário, tal como concebido nos anos 1960, em que a nossa discussão se insere, é também conhecido pelo termo Terceiro Cinema, que foi compreendido pela sua geração como absolutamente necessário. Mas, afinal, por que a denominação Terceiro Cinema? Existiria um primeiro e um segundo cinemas? Ora, o Terceiro Cinema tem como referência, mas não somente, o termo *Terceiro Mundo* que, *grosso modo*, começou a ser utilizado por demógrafos e geógrafos franceses nos anos de 1950 ao referirem-se a uma outra parte do mundo do pós-Segunda Guerra Mundial. Esta outra parte era justamente aquela que não se enquadrava nem como Primeiro Mundo capitalista e ocidental tampouco como o Segundo Mundo socialista. Foi, entretanto, em 1955, na conferência de Bandung, que o termo teve a sua expressão política oficializada, quando se reuniram todas as nações "não-alinhadas" nem ao Primeiro nem ao Segundo Mundos (Harlow, 1987). O termo Terceiro Mundo surge, no entanto, como sinônimo para países pobres, ou seja, remete-se aos países que mais sofreram com os processos coloniais e que, por essa razão são, em sua maioria, dependentes econômico e culturalmente, possuindo interesses econômicos e ideológicos semelhantes

³ No Brasil, Glauber Rocha (2012) menciona a importância das demais expressões artísticas durante crises anteriores à década de 1950, como a literatura e o teatro que sempre se manifestaram criticamente. Todavia, para o cineasta “a expressão por excelência do momento nacional é (foi) o cinema” (p. 24, ênfase do autor). O cinema genuinamente brasileiro não teria surgido do acaso, mas de uma necessidade imposta por uma crise nacional e estética. Martin Scorsese, em entrevista concedida à sessão de extras do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha), declara a propósito do cinema revolucionário de 1968 que esta “foi uma época em que esperávamos que o cinema iria, de certa forma, salvar o mundo”.

(Gabriel, 1982, p. 121). Contudo, em decorrência das lutas de independência das colônias europeias na África e na Ásia, o termo começa a tomar um valor menos depreciativo, pois, associa-se a uma dimensão de luta revolucionária. Todavia, embora o termo Primeiro Cinema esteja relacionado ao cinema voltado para o comércio, assimilado, portanto, ao capitalismo, o termo Segundo Cinema nada tem a ver com um cinema referente ao segundo mundo socialista. O Segundo Cinema, na verdade, remete-se notadamente ao “cinema de autor⁴”, sobretudo produzido na Europa, ou a outras formas de produção que se viam como opção ao cinema comercial. No entanto, para autores como Bill Nichols e Teshome Gabriel, o Segundo Cinema não oferecia uma *resistência* ao Primeiro Cinema, embora dele se diferenciasse, visto que,

alternativas reais diferentes das oferecidas pelo Sistema só são possíveis se um de dois requisitos for cumprido: *fazer filmes que o Sistema não possa assimilar e que sejam estranhos às suas necessidades, ou fazer filmes que direta e explicitamente se proponham a combater o Sistema*. Nenhuma dessas exigências se enquadra nas alternativas que ainda são oferecidas pelo Segundo Cinema, mas podem ser encontradas na abertura revolucionária para um cinema fora e contra o Sistema, em um cinema de libertação: o Terceiro Cinema.⁵ (Nichols, *Movies and Methods*, 1976, p. 52, *apud*. Gabriel, 1982, p. 6)

Será, destarte, no Terceiro Mundo que os processos de descolonização serão desencadeados, a partir da conscientização social e da luta política, promovendo, desse modo, uma grande crise da modernidade que implica também numa reorganização – não antes de uma necessária desorganização – cultural a nível global. Com isso, queremos enfatizar que uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista, e compreendidas suas implicações, foi a própria constituição da ideia de Terceiro Cinema. O que não significa dizer por si só que todo o cinema produzido no Terceiro Mundo, ou por cineastas dele oriundos, seja já de antemão caracterizado como cinema terceiro-mundista

⁴ Diferenciar o cinema de autor do cinema de resistência no Brasil torna-se uma tarefa um pouco delicada, já que Glauber Rocha (2012), um dos grandes cineastas e teóricos que encabeça o movimento em prol de um cinema que respeitasse a identidade e os problemas dos brasileiros, irá defender veementemente o seu cinema e, de certa forma, o de todos aqueles que estão envolvidos no mesmo movimento, como um *cinema de autor*. A questão que se propõe aqui é justamente de deixar claro que não se trata do cinema comercial, que ditado pelo mundo ocidental capitalista, será reproduzido por toda parte, mesmo nos países subdesenvolvidos. Nesse sentido, a reivindicação feita por Rocha é legítima, mesmo que o cineasta brasileiro não tenha considerado que o cinema o qual ele ajuda a construir tenha um valor diferente daquele comumente identificado como cinema de autor, pois este não traz consigo a questão identitária e precária que é preciso ser enfrentada, de modo diverso, pelos artistas terceiro-mundistas.

⁵ Tradução de: Real alternatives differing from those offered by the System are only possible if one of two requirements is fulfilled: *making films that the System cannot assimilate and wich are foreign to its needs, or making films that directly and explicitly set out to fight the System*. Neither of these requirements fits within the alternatives that are still offered by the second cinema, but they can be found in the revolutionary opening towards a cinema outside and against the System, in a cinema of liberation: the *third cinema*.

(Gabriel, 1982, p. 2). Trata-se, antes, de um cinema de força descolonial, com o intuito de revelar, ou desvelar, outros modos de existência e de entendimento do mundo que foram violentamente silenciados ou mesmo suprimidos no processo de colonização. Revelar outros modelos de existência contra-hegemônicos, nesse sentido, significa contribuir positivamente para uma mudança nas relações de racismo, na aceitação e ampliação da pertença cultural e da memória, e para a reversão dos processos de subalternização. À vista disso, a revolução no cinema, bem como o objetivo de liberação revolucionária, deve “proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental” (Rocha, 2012, p. 68). Pois, revoluções nos campos político e econômico sem que se haja - ou mesmo se parta de - uma revolução cultural implica numa inevitável dependência mental. Ao mesmo tempo em que não pode existir a independência cultural sem que se tenha alcançado as independências econômica e política ⁶ (Rocha, 2012, p. 68).

Entretanto, assim como as utopias de maio de 68, e os ideais contidos nos manifestos do Terceiro Cinema foram definindo ao longo da década de 1980⁷, também a noção de Terceiro Cinema foi gradualmente perdendo lugar, tanto nas salas de exibição, quanto na própria pesquisa. Por outro lado, começam a ressurgir, ainda que timidamente, novas produções a partir dos anos 1990 em que podemos observar as características desse cinema político que teve lugar na década de 1960 (Gabriel, 1982), com a representação de grupos

⁶ É importante mencionar que Glauber Rocha tratará dos problemas da revolução estética no cinema a partir de um contexto no qual produzir e distribuir os filmes eram problemas economicamente impossibilitantes para uma classe revolucionária que tentasse produzir algo alheio à indústria imperialista. Logo, se formos trazer essa problemática para nosso contexto atual veremos que o problema não estaria mais sobre os meios de produção e distribuição, com o acesso a câmeras que são integradas em telefones portáteis e as facilidades que a internet disponibiliza no que se refere à distribuição. Há seus prós e contras, como é natural. No entanto, queremos evidenciar, com isto, que os problemas não são mais os mesmos, e que portanto, nosso foco se manterá antes na revolução estética/cultural sem nos aprofundarmos contudo nos aspectos econômicos e políticos que sem dúvida são indissociáveis para uma verdadeira revolução libertária de um povo. Além do mais, o próprio cineasta brasileiro vai afirmar que “qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário”. (Rocha, 2012, p.71)

⁷ Para compreender o cinema periférico atual - também conhecido por cinema alternativo, ou seja, produções geralmente dotadas de poucos recursos e cujos enredos têm por conteúdo problemas políticos e culturais, precisamos antes passar pelo movimento do *Terceiro Cinema* o qual deixou muitas heranças para a produção periférica das últimas três décadas. O Terceiro Cinema ocorre entre os anos de 1960 e 1970 (continua até o início dos anos de 1980, mas acaba perdendo força, já que os cineastas ocupam-se cada vez menos de um cinema propriamente revolucionário) como um movimento artístico e político latino-americano que conciliou a produção audiovisual de baixo custo aos manifestos e às teorias (político-filosóficas) como respostas aos problemas sociais e políticos do seu tempo. O cinema foi a forma que eles, os artistas mais engajados, encontraram para tornar visível as experiências opressivas por conta das políticas neo-coloniais iniciadas no século XIX e cujas consequências são sentidas a longo prazo.

minoritários e a busca pelo imaginário contra-hegemônico, associadas à rejeição dos cânones ocidentais, e influenciadas pela leitura das teorias sobre a descolonização e a violência, além da denúncia imperialista encontradas em Frantz Fanon. Esse cinema periférico atual, que será exposto no terceiro capítulo da presente pesquisa, guarda a herança deste cinema revolucionário de 1960, contextualizado, claro, aos ‘novos’ discursos identitários e adaptados às novas formas de produção e de distribuição.

O Terceiro Cinema começa com a percepção dos efeitos das políticas neo-colonialistas⁸ e propõe a exposição do processo pelo qual a opressão ocorre, em que os destituídos são colocados no centro das histórias, e com isso, das *imagens*. A atitude é de rebeldia, e não apenas a rebeldia estética, mas a rebeldia política e de ação social. De acordo com a ideia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. Em suma, o cinema sul-americano influenciado pelos ideais terceiro-mundistas partem de problemas comuns do subdesenvolvimento (Avellar, 1995), tendo, de modo geral e diferenciado como objetivos: a descolonização do pensamento; contribuir para o desenvolvimento de uma consciência radical; caminhar para uma transformação revolucionária da sociedade e desenvolver uma nova linguagem cinematográfica que possibilitasse os objetivos anteriores (Gabriel, 1982, p. 3). Os praticantes do Terceiro Cinema, destarte, recusaram-se a adotar um modelo único de estratégias formais ou transformarem-se em um “estilo”, embora isto não signifique que eles estivessem alheios ao cinema mundial e à ideia de um modelo que, apesar de aberto, ao menos em linhas gerais fosse unificador.

Embora em um contexto mais amplo o Terceiro Mundo partilhe dos mesmos problemas, da fome à crise identitária, ao tratarmos a América Latina como um caso à parte, fazemo-lo, justamente porque os processos coloniais e a constituição mesma da América Latina deu-se com uma constituição peculiar, de modo que a crise identitária em países como o Brasil, por exemplo, é bastante problemática. Diferentemente da Ásia ou de países africanos onde é possível identificar as suas raízes de forma mais clara, ainda que tenham sido (e ainda

⁸ O neo-colonialismo, *grosso modo*, é expresso por uma nova divisão do mundo entre as grandes potências sem que seja necessária a intervenção militar. O que não significa dizer que não existem conflitos entre as grandes potências neo-coloniais.

estejam sendo) violentados. Por esta razão, optamos por reduzir a pesquisa ao cinema revolucionário brasileiro em constante diálogo com as demais teorias e produções sul-americanas que se identificam pela busca de sua identidade em devir. Além disso,

[q]uando se fala de cinema latino a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico. A consciência latina começa a se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretiza a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza. A noção de América-latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns. (Rocha, 2012, pp. 49-50)

A América Latina, fortemente influenciada pelas ideias do psiquiatra e filósofo martinicano Frantz Fanon e pelos cineastas neo-realistas (Avellar, 1995, p. 118), revelou seus primeiros e talvez mais eminentes cineastas e teóricos como Glauber Rocha no Brasil, com a publicação do manifesto *Eztetyka da fome*⁹ (1965) entre outros textos, cujos filmes serão os mais explorados em nossa pesquisa, para compreensão dessa nova imagem. A título panorâmico e para melhor compreensão do movimento encontrado no Brasil, dialogaremos com os sul-americanos Julio Garcia Espinosa, em Cuba, com seu manifesto *Por um cinema imperfeito* (1969), que valoriza uma imagem autônoma não submetida às técnicas do cinema do Primeiro Mundo, implicando numa aceitação das imagens contra-hegemonicamente engajadas; a dupla Fernando Solanas e Octavio Getino, na Argentina, que juntos escreveram o manifesto *Rumo ao Terceiro Cinema* (1969), em que discursaram o dilema neo-colonialista e a necessidade de um cinema da subversão ou um cinema revolucionário e Jorge Sanjinés, na Bolívia, com *Problemas de forma e conteúdo no cinema revolucionário* (1978), afirmando a necessidade de uma mudança não apenas nos conteúdos mostrados, mas também nas formas como essa imagem é produzida, nos recursos utilizados. Em resumo, além dos manifestos, muitos seminários e conferências foram apresentados neste período, implicando-se a criação de cineclubes e de cursos universitários (cf. Avellar, 1995). Os cineastas revolucionários latino-americanos atuaram no ápice da contracultura, cujo objetivo, segundo Glauber Rocha (2012, p. 69) era ser um instrumento revolucionário à altura do instrumento político de

⁹ *Estética da fome* foi publicado na *Revista Civilização Brasileira* no 3, Rio de Janeiro, julho de 1965, e logo traduzido e divulgado em todo o mundo. Em livro, apareceu pela primeira vez em 1967, em *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* (Editore Marzorati, Milão, 504 páginas). Seis meses depois da apresentação no seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, foi publicado dentro da *Rassegna del Cinema Latino Americano*, organizada pelo Coubianum em Gênova (Avellar, 1995, in: NOTAS p. 106).

colonização que é o cinema norte-americano. Logo, teóricos e revolucionários do cinema, fizeram da arte o momento crucial de formação, prática e teorização de uma estética geopolítica, uma estética que abrangesse uma imagem autônoma, em que estética tem mais a ver com ideologia que com técnica (Rocha, 2012, p. 77). Ideologia que, por sua vez, acaba por determinar as técnicas que serão utilizadas.

12 O PODER DAS IMAGENS E A REPRODUÇÃO IDEOLÓGICA

Com o intuito de apresentar um panorama ainda geral do nosso tema, evidenciaremos, neste momento, nossa escolha pelas imagens do cinema como instrumento revolucionário¹⁰, bem como faremos uma exposição de uma questão incontornável para o cinema: a ideologia, conceito que permeia sempre as preocupações dos teóricos do cinema do Terceiro Mundo. Abordaremos, no entanto, alguns aspectos que consideramos mais relevantes para a compreensão dos problemas que este conceito impõe, a fim de associarmos uma espécie de ideologia crítica ao cinema descolonial, como veremos nos exemplos que serão analisados nesta pesquisa.

Muitos estudos sobre as imagens mostram sempre a grande influência que elas exercem sobre a nossa vida, moldando nosso comportamento e nossa interpretação do mundo. É, entretanto, clara a ideia que encontramos na frase atribuída ao filósofo chinês Confúcio, em que ele afirma que uma imagem diz mais que mil palavras. Ora, sobre uma única imagem imóvel podemos dizer muitas coisas diferentes de acordo com o contexto e a perspectiva, inclusive coisas contraditórias, mesmo no preto e branco mais básico, sem que se mude qualquer traço desta imagem. Imaginemos, agora, se essas imagens ganham movimentos, sequências, cortes, sons e se a elas são atribuídas até mesmo palavras, uma infinidade de

¹⁰ Uma ideia interessante apresentada por Gilles Deleuze, e que poderemos analisar mais à frente junto aos filmes, está na questão de um cinema revolucionário na relação direta com um povo. “Daí a ideia do cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática que faz das massas um verdadeiro sujeito. Mas vários fatores iriam comprometer essa crença: o surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; o stalinismo, que substituíu o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido; a decomposição do povo americano, que não podia mais acreditar ser o melting pot de povos passados nem o germe de um povo por vir (até o neo-western foi o primeiro a manifestar essa decomposição). Em suma, se houvesse um cinema político moderno; seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo esta faltando*.” (Deleuze. 2005, pp. 258-9). Glauber Rocha irá trabalhar sobre esse povo que falta; que precisa se fazer, que se encontra em devir. “Essa constatação de um povo que falta não é uma renúncia ao cinema político, mas ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo” (idem, p. 259).

possibilidades podem ser extraídas e manipuladas das imagens do mundo. Afinal, o que é uma imagem? Por que escolhemos tratar dos filmes e não puramente de uma simples imagem? Não, essa resposta não é óbvia, e confessamos ser uma questão de escolha, assumindo que outras possibilidades no resgate da identidade cultural, e na busca pela imaginação contra-hegemônica sejam igualmente plausíveis, mesmo que de maneiras distintas. Avellar, por exemplo, questiona uma possível definição do cinema que vai nos interessar. Para o autor, seria no entanto o cinema o “espaço ideal para nós pensarmos por que somos como um filme? Por que somos imagens em movimento, inacabada, incompleta, esboçada, diferente daquela outra acabada, completa quadro fixo mais pintura que filme, das culturas do velho mundo?” (Avellar, 1995, pp. 31-32). Vemos, portanto, a importância do cinema para a (re)construção de uma identidade, justamente porque somos ainda inacabados, por se fazer, por se descobrir.

Sobre a definição de imagem, tentaremos nos expressar através do que diz respeito às imagens do cinema e suas potências no decorrer deste primeiro capítulo, sem no entanto, pretender defini-la de fato. Recorremos de imediato ao filósofo francês Jacques Rancière para sustentar nossos argumentos em relação à nossa escolha pelo cinema. Inicialmente, porque o cinema surgiu como uma arte democrática, ou seja, acessível aos espectadores de diversas camadas sociais, cujas imagens eram capazes de comportar qualquer tema e qualquer personagem, era a modernidade artística¹¹ em favor da democracia, fosse por meio das técnicas que possibilitavam sua difusão, fosse pelo espaço dado aos temas, personagens e imagens que poderiam representar algo que em sua base era visto como *insignificante*. Para Rancière, o cinema é ilimitado, uma multidão de coisas (2012a, p. 14), é arte sem deixar de ser entretenimento ou sem escapar à possibilidade política. O hábito de ir ao cinema, por exemplo, conecta, segundo o filósofo, “culto à arte e democracia dos entretenimentos e emoções, rejeitando os critérios segundo o qual o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura” (Rancière, 2012a, p. 10).

O cinema integra o que Rancière vai chamar de *revolução estética* justamente por romper com as regras de produção clássica e ter como característica primordial, neste

¹¹ A questão da modernidade é um tema importante dentro da estética de Rancière, no entanto não a destrincharemos aqui. O que é relevante para nossa compreensão é ter em mente o contexto em que se deu o início do cinema, ou seja, entre França e Estados Unidos nos anos de 1895, onde os filmes eram apresentados, e que tipo de filmes eram produzidos. A modernidade artística, contudo, é para Rancière quase um sinônimo da democratização da arte nos dois sentidos (produção/recepção), que não é apenas encontrada no cinema ou a partir dele, mas em obras cuja composição não obedeça a regras clássicas estabelecidas pela *Poética* aristotélica.

primeiro momento, a democratização do sensível, do que antes só era acessível para as camadas mais altas da sociedade, pois dependiam de uma educação estética oriunda destas altas camadas. Nesse sentido, o papel da revolução estética é o de reivindicar o pensamento sensível em nome da arte. Sendo assim, a revolução estética trata-se, sobretudo, de

uma mudança de estatuto nas relações entre pensamento, arte, ação e imagem. É essa mudança que marca a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético. A lógica representativa dava à imagem o conteúdo de estatuto de complemento expressivo. O pensamento da obra – seja ela verbal ou visual – realizava-se na forma de “história”, ou seja, de composição de uma ação. A imagem destinava-se então a intensificar a força dessa ação (...) (Rancière, 2012b, p. 115).

O cinema é um dos meios de reconfiguração do campo do possível. É a arte que abriu espaço para cada assunto ou tema, e congratulou em si mesmo *ninguém*, sem autorização, sem que se fossem necessários pré-requisitos. Como a arte em geral, faz-nos ver coisas que não tínhamos visto antes, mas talvez mais do que outras artes recusa-se a ter um alvo padrão. Pois, “uma arte nunca é meramente uma arte: é sempre, ao mesmo tempo, a proposta de um mundo”, escreve Rancière. Isto é, o filme não termina com a projeção na tela, mas vive na memória e na re-apropriação da qual cada espectador o interpreta. Logo, o cinema surge como oposto às artes representativas, no sentido de que ele não se reduzia à representação das coisas do mundo, mas era antes, um conjunto de imagens colocadas em movimento através dos seus cortes, da montagem, no qual quadro a quadro surgia uma nova possibilidade, em que novos estímulos sensíveis eram percebidos. O cinema não representativo era encarnado na experiência de luz e movimento, notadamente como no cinema de Vertov. Até que Hollywood encontra uma função mais lucrativa para o cinema de modo a dissimular sua vocação original e subordiná-lo aos esquemas da representação, e assim:

o cinema, que deveria ser a nova arte da não representação, parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar. A montagem, que fora o sonho de uma nova língua do mundo novo, parecia em Hollywood, estar de volta às funções tradicionais da arte narrativa (...) (Rancière, 2012c, p. 19)

A crítica ao cinema industrial produzido por Hollywood é contundente na perspectiva de um cinema revolucionário que se inicia na década de 1960 e vai funcionar como sua força motriz. A crítica vai ser condicionada, sobretudo, em relação a uma uniformização do olhar. No sentido de que fábulas e técnicas utilizadas sigam a mesma base, com seus rigorosos campos e contra-campos, numa linguagem que se coloca a serviço de uma ação e de uma informação já prescritas, através de diálogos ilustrados, alheio à criação, ao transcendente, ao ilimitado. A diferença entre as produções desse gênero encontra-se somente no nível de

competição pela audiência, mas que, ao se extrair o som e o título desses filmes, não será possível saber quem o filmou devido ao rigor técnico *à la americana* (Solanas, *la mirada*, *apud*. Avellar, 1995, p. 143), pois que são todos genéricos em forma e conteúdo.

1.2.1 Os desafios da ideologia para o cinema revolucionário

Não se trata somente de transformar o cinema em divertimento, quanto a isso não há queixas, mas em aproveitar-se da sua capacidade democrática, no sentido técnico, para gerar lucro e controle através da ilusão. Rancière não entrou nesta discussão. Contudo, para os artistas terceiro-mundistas esta é uma questão que não deve de modo algum ser negligenciada. Daí, reconhecemos as críticas ao cinema e ao rádio feitas por Adorno e Horkheimer, pois eles estariam diretamente financiados pela propaganda. Logo, mais que estéticos, os interesses de uma produção cinematográfica estariam voltados para subsidiar o sistema capitalista, compreendendo, portanto, interesses econômicos e ideológicos ao buscar sem tréguas ratificar-se na medida em que se aliena as massas, “para quem a rua lá fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver”, dado que o espectador sente-se levado pelo impulso que o faz “reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente”, que tornou-se um critério para as produções (Adorno, 2002, p. 10). O fato é que, o desenvolvimento das artes mecânicas, isto é, do cinema, do rádio e da fotografia, está arrolado ao nascimento de uma “nova história”. Se as artes mecânicas promoveriam uma alteração de paradigma artístico refletindo diretamente nos temas abordados por um lado, por outro elas tornavam-se uma poderosa arma para a manutenção do sistema capitalista.

As condições fundamentalmente técnico-econômicas do cinema, sua evolução e suas consequências cada vez mais complexas tornaram-no não só uma indústria do pensamento como também uma organização política de longo alcance. O Estado sempre exerce sobre o produto uma ação vigorosa, seja no que se refere à própria orientação prévia de uma *ideologia*, seja no que diz respeito aos efeitos que produções de outros sistemas possam produzir sobre a sociedade nacional: falo de censura. (Rocha, 2012, p. 8; ênfase do autor)

O cineasta brasileiro Glauber Rocha vai evidenciar também o papel da censura, do que é permitido em contraposição às novas ideias que possam confrontar com os objetivos do Estado. A censura vai surgir como um dificultador da imagem contra-hegemônica. Segue-se,

entretanto, que o cinema passa a ser visto como um pujante instrumento ideológico, no seio do qual “a indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico” (Adorno, 2002, p. 26). Doravante, através da exploração das imagens pretender-se-ia mostrar, como enfatiza o filósofo alemão, que as pessoas são como objetos, e por isso substituíveis. No entanto, ao espectador essas impressões sobre si não eram compreendidas de imediato, mas através da manipulação das imagens que apresentavam um único mundo possível e discursos turvos. Seres humanos, nesse contexto, perdem o seu potencial de singularidade e passam a ser meros exemplares no meio de tantos outros, substituíveis em todos os aspectos, incluindo como indivíduo. Grande parte dos filmes de entretenimento norte-americanos buscam ainda naturalizar as diferenças de classes, romantizando a pobreza e incentivando a competição, fator essencial para a manutenção do sistema capitalista. Mas claro, estes filmes não estão reduzidos à indústria cinematográfica hollywoodiana, pois essa fórmula é copiada e apreciada por quase todo o mundo.

Ora, se formos levar em conta o texto de Adorno escrito em 1947, constataremos a impossibilidade de o cinema ser contrário a um processo de alienação, pois este estaria sempre atrelado aos interesses de uma classe específica, especialmente, aquela que possuía os meios de produção e difusão. De fato, parte de sua crítica cultural é ainda hoje cabível, porém contra-argumentável, como elucidaremos a partir dos exemplos do cinema terceiro-mundista no próximo tópico deste capítulo. Por outro lado, damos também, se é possível, “meia-razão” ao filósofo francês Rancière, crítico de Adorno e do marxismo, pois sua visão de emancipação no cinema é justificada por seu caráter estético, que integra já necessariamente o político. No entanto, ele parece desconsiderar (propositalmente?) os aspectos materialistas da questão emancipatória. Entre Rancière e Adorno, tentamos um acordo (embora discordante) em defesa do cinema como instrumento, pelo seu potencial imagético e ideológico, de modo a nos aproveitarmos daquilo que nos interessa em cada um dos pensamentos sem, contudo, nos posicionarmos junto a nenhum dos dois “extremos”. Em suma, o que nos interessa neste momento apreender é a noção de que filmes revolucionários, de acordo com nossa pesquisa, encontram-se além dos argumentos sensíveis (audio-visuais), sem que desconsideremos o valor estético das imagens cinematográficas. Bem como não se reduzindo também aos seus aspectos materiais.

Entretanto, quando dizemos que filmes revolucionários, ou mais especificamente os filmes terceiro-mundistas, ou ainda a cinematografia de Glauber Rocha, são políticos, essa afirmação pode gerar um certo desconforto. Pois, filmes podem ser considerados, no geral, como políticos dependendo-se da teoria que se adota. Ou seja, qualquer filme, argumentaria também o senso comum, mesmo os produzidos pela indústria cultural podem ser pensados politicamente, interpretados e rigorosamente criticados. No entanto, acreditamos existir uma diferença entre essas possibilidades e a que abordaremos aqui, que é justamente o cinema que constitui um panorama revolucionário, de resistência, como exibiremos a seguir. Todavia, é preciso, mesmo que minimamente, saber de antemão aquilo a que se resiste, pois,

na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. A impudência da pergunta retórica: "Que é que a gente quer?" consiste em se dirigir às pessoas fingindo tratá-las como sujeitos pensantes, quando seu fito, na verdade, é o de desabitua-las ao contato com a subjetividade (Adorno, 2002, p. 25).

Nesse sentido, o cinema torna-se um instrumento do capitalismo quase no mesmo momento em que é afirmado como uma arte democrática. Sendo ainda capaz de criar a aparência de que se está a agir contra o sistema, quando na verdade é o próprio sistema quem oferece os limites dessa ação através de um espaço permitido ao protesto, ou seja, "eles não percebem que mesmo a arte anti-Sistema pode ser absorvida e utilizada pelo Sistema, tanto como um freio quanto uma autocorreção necessária"¹² (Silber, *apud*. Zavarzadeh, 1991, p. 118). Quer-se dizer que, nesse momento é fornecido ao espectador uma falsa sensação de liberdade, donde as reações já estão previstas, as críticas e as revoltas, que, no entanto, se dispersarão até que sejam facilmente esquecidas. Segundo Zavarzadeh,

ao considerar os indivíduos como livres e permitir diferenças em suas interpretações da história - mas, ao mesmo tempo, submetendo-os à autoridade de um poder superior (as propriedades imanentes do próprio texto) - a ideologia dominante preserva a noção de pessoa livre que pode entrar em transações com outras pessoas livres no mercado livre, mas que ao mesmo tempo obedecem às leis do mercado livre que legitimam a ordem social dominante.¹³ (Zavarzadeh, 1991, p. 14).

¹² Tradução de: they do not realize that even anti-System art can be absorbed and utilized by the System, as both a brake and a necessary self-correction.

¹³ Tradução de: in regarding individuals as free and allowing for differences in their interpretations of the tale - yet at the same time subjecting them to the authority of a higher power (the immanent properties of the text itself) - the dominant ideology preserves the notion of the free person who can enter into transactions with others free persons in the free market but who at the same time obedient tho the laws of the free market that legitimate the dominant social order.

Os filmes produzidos pela indústria cultural e que conseqüentemente têm por alvo o consumo em massa de suas imagens, funcionam na medida em que os espectadores permanecem sempre espectadores, durante e após os filmes, constituindo-se assim uma necessidade de uma dupla alienação: experimentar o espetáculo como realidade e a realidade como um espetáculo. Já um cinema que se opõe a esse esquema, segundo Alea, deve alienar para em seguida desalienar, ajudando a compreender a realidade de fato, em vez de ocultá-la. Para desalienar, no entanto, a ação encontrada na ficção não pode ser tomada como um fim em si mesma, mas transcendê-la (Alea, 1975, p.10, *apud.* Avellar, 1995, p. 276). Entretanto, fica-nos já claro que filmes não constituem apenas um espaço estético, mas, e talvez principalmente, um impetuoso difusor de subjetividades, que naturaliza, ou normaliza determinados comportamentos em oposição a outros. Sendo assim, devido ao seu grande alcance e influência no modo de refletir e levar a vida, o cinema acabou por se tornar uma forma eficiente para assegurar um certo controle oriundo da classe dominante, quer dizer, de ratificar os comportamentos de modo a garantir a ideia generalizada do que é o certo nas esferas cultural e moral em detrimento de um pensamento crítico da realidade. Em conseqüência, a ideologia¹⁴ faz parte da produção do imaginário político, constituindo, muitas vezes uma falsa consciência (Zavarzadeh, 1991), ocupando, portanto, o lugar da natureza na representação da realidade, ou seja, naturaliza os rumos da história de forma com que ela não pudesse ser de outro modo, senão daquele apresentado pela ideologia (violentamente) adotada, isto é, sempre em acordo com os interesses da classe dominante.

A ideologia é um elemento primordial na construção da realidade cultural associada à promoção de significados coerentes e integrados a determinado modo de se perceber a vida, que vai resultar em uma vulgar ‘teoria da realidade’ direcionada aos membros de uma ‘cultura’ (Zavarzadeh, 1991, pp. 92-93). O que resulta dessa teoria arranjada da realidade são esquemas de obviedades para saber como se comportar no mundo, donde as respostas para esses comportamentos são disponibilizadas de forma óbvia para os participantes desse ‘sistema-mundo’, que embora tenham sido adquiridos através de uma contingência histórica são percebidos como naturais e permanentes, e portanto, nunca são questionados. Esses

¹⁴ Zavarzadeh utiliza o conceito de ideologia pautado em Mannheim, segundo o qual a ideologia é um modo de proteção de suas próprias verdades, neste caso, as verdades da classe dominante, de forma a construir um “outro” coerente, através da perspectiva do sujeito privilegiado, na qual sua construção da realidade nunca é posta em questão. (Cf. Zavarzadeh, 1991, p. 59; Mannheim, 1972, p. 66).

esquemas de obviedades são, em consequência, massivamente propagados pelos filmes, e quando a história é representada como algo natural e necessário, o trabalho da ideologia é facilitado na perpetuação dos arranjos e garantias da continuação de uma imagem do mundo, em que, a classe dominante é responsável, salvaguardando a relação assimétrica de poder e o direito essencial de exploração dos demais (Zavarzadeh, 1991).

No entanto, quando o espectador se propõe a ver um filme, seu propósito é, na maioria das vezes, mais pelo deleite que pelo conhecimento. Logo, quando ele vai assistir a um filme produzido pela indústria cultural, a ideologia dominante é disseminada, o imaginário hegemônico é fortalecido, os comportamentos são padronizados e as contradições sociais naturalizadas. Por conseguinte,

no contexto de seu efeito social, é talvez menos importante saber quais as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltarem para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos (Adorno, 2002, p. 56).

Pensar na proposição supramencionada é o início para a investigação da pergunta primordial que constitui a nossa pesquisa, por que alguns filmes são considerados político-revolucionários ao contrário de outros? O que justifica a nossa escolha? De pronto, podemos adiantar que não se trata de uma categorização aleatória ou definitiva, mas de um método com objetivos estrategicamente determinados, espaço-temporalmente definidos, que é localizado a partir do contexto colonial, em que o próprio autoconhecimento e o sentido da existência ficaram submetidos a interesses alheios ao próprio sujeito, tratando-nos como simples objetos substituíveis, em que a efemeridade da existência individual é negligenciada e a vida é despojada de valor, ao menos algumas em detrimento de outras.

O uso do cinema entra em cena como campo de produção de conhecimento, um tipo de produção artística que desde que esteja intimamente relacionada às lutas anticoloniais e, por consequência, ao pensamento descolonial, converte-se num instrumento de resistência cultural. O cinema aqui, como veremos, tem o objetivo de se posicionar como fonte mantenedora dessas culturas vistas como ‘incultas’ pela ideologia hegemônica e globalizante, tornando visíveis as histórias, as memórias e as identidades de povos que foram apagados pela lógica hegemônica do capital. A possibilidade do cinema como arte do ilimitado é o que nos vai propiciar a abertura para o estudo de uma imagem acessível a não importa quem e não importa o quê, ou seja, a viabilidade de transformar a identidade de um povo oprimido e esquecido em imagens-vivas, imagens violentas que funcionem como força propulsora de

uma re-ação reveladora de outros mundos possíveis. Pois, o que nos interessa para esta pesquisa é colocar em evidência filmes os quais envolvam não somente a reivindicação da visibilidade dos seus problemas, de luta e resistência de uma minoria, como também o resgate de sua identidade através de imagens que os representem em forma e conteúdo. Visto que, como constataremos a seguir, a ideologia no cinema é expressa não apenas em seu conteúdo transmitido ou nas histórias contadas, como também pode ser absorvida pelas técnicas e elementos utilizados.

Ora, como então produzir narrativas imagéticas que não reproduzam a estética colonial e que incorporem as diferenças do ponto de vista intercultural-crítico? Já evidenciamos que é necessária a desconstrução das imagens produzidas pelo sistema-mundo (colonial) capitalista, que nega a identidade do ‘outro’, logo, trataremos de investigar de que forma tem sido possível (re)construir as representações sobre si e sobre ‘mundos originais’, respeitando-se, entretanto, o percurso da história e vendo-se como autor/dono de si e do seu mundo, razão pela qual decidimos iniciar pela questão primordial da ideologia, conceito sempre presente nos discursos dos teóricos e cineastas do cinema descolonial e que, no entanto, pode gerar muitos problemas de compreensão¹⁵ (Gabriel, 1982, p. 8) mas, faz-se ainda inevitável na condução das ideias críticas do cinema em geral, e, sobretudo, no cinema que abordaremos nas próximas linhas.

13 ENTRE CONTEÚDO IDEOLÓGICO E PRAZER ESTÉTICO

O cinema brasileiro revolucionário da década de 1960 foi também influenciado pela onda de manifestos que surgiram nesse período, os quais sustentavam um cinema sul-americano engajado. Contudo, tanto as imagens produzidas ao nível continental quanto ao nível nacional guardavam suas disparidades que poderiam ser, a princípio, descritas em dois grandes grupos: os que defendiam um cinema descolonizado pelo seu *conteúdo ideológico* e os que defendiam um *estilo* genuinamente descolonizado. Ou seja, entre alguns dos cineastas

¹⁵ Considerando-se, por exemplo, os estudos feitos pelo filósofo e sociólogo norueguês Arne Naess et al. acerca da tipologia de conceitos de ideologia, que segundo o sociólogo ultrapassa os trinta. Para uma compreensão mais aprofundada dos significados consultar a obra *Democracy, Ideology and Objectivity* (Oslo, Oslo University Press, 1956, 160 ss.). No geral, estamos mais próximos da leitura dupla de Althusser na qual ideologia funciona como uma conexão entre o homem e o (seu) mundo, sendo simultaneamente o composto entre “real” e a relação “imaginário/vivido”. (Cf. *Lénine et la Philosophie*. Paris: Maspéro, 1972). Ou seja, ideologia, como compreendemos aqui, é um sistema que abarca real e imaginário, incluindo suas relações.

e teóricos do Terceiro Cinema que compartilhavam das mesmas motivações para a constituição de um cinema próprio, havia entre essas produções teóricas e práticas algumas divergências em relação à utilização do cinema enquanto instrumento. O resultado é, entretanto, encontrado na disparidade de imagens associadas a esse gênero cinematográfico, pois mesmo que se apoiassem sobre as mesmas teorias filosóficas descoloniais, uns preferiram investir no caráter mais lúdico do cinema, ressaltando os aspectos culturais, enquanto outros encarregavam-se de trabalhar o caráter materialista, privilegiando de uma maneira mais explícita o discurso de classes.

Essa preocupação com os aspectos ideológicos e estéticos será o tema do manifesto do boliviano Jorge Sanjinés, chamado *Problemas de forma e conteúdo no cinema revolucionário* (1978). O manifesto concentra-se em expor a importância tanto da forma (estilo) quanto do conteúdo (ideologia) na produção cinematográfica subversiva. Segundo Sanjinés, não adianta o conteúdo ser revolucionário se sua forma ainda está presa a uma concepção de produção publicitária, ou seja, não é eficaz fazer-se um filme que se pretende descolonizado, porém com a maior parte dos recursos utilizados idênticos aos filmes comerciais, baseados na disseminação e normalização da ideologia hegemônica. Para o autor boliviano, um filme que se valesse de tal artifício não resultaria pelos seguintes motivos:

querer aplicar os princípios formais delineados para outro tópico é um absurdo. As formas e técnicas publicitárias baseiam-se na observação atenta da resistência do espectador e mesmo da sua orfandade contra a agressão da imagem. O que é aplicável em um minuto torna-se impossível de aplicar em trinta minutos porque já existe um tempo para a reação e porque a saturação daria resultados opostos. Não podemos, portanto, atacar a ideologia do imperialismo com seus mesmos truques formais, seus mesmos recursos técnicos desonestos destinados à brutalidade e ao engano, não só por razões de moral revolucionária, mas porque correspondem estruturalmente a sua ideologia e seus propósitos.¹⁶ (Sanjinés, 1978)

É preciso, portanto, buscar os meios próprios para a produção descolonial tanto no que diz respeito à sua forma quanto ao seu conteúdo. Posto que, enquanto a maquinaria imperialista coloca-se a serviço de meios de “embrutecer” o pensamento, à produção descolonial deve-se seguir a reflexão das imagens que se estendam a uma concepção do mundo. Tais recursos artísticos, para Sanjinés, devem ser encontrados empregando-se o

¹⁶ Tradução de: querer aplicar los principios formales expuestos para otra temática es absurdo. Las formas y técnicas publicitarias se basan en atenta observación de las resistencias del espectador y hasta de su orfandad frente a la agresión de la imagen. Lo que es aplicable en un minuto se hace imposible de aplicar en treinta minutos porque existe ya un tiempo para la reacción y porque la saturación daría resultados opuestos. No podemos pues atacar la ideología del imperialismo empleando sus mismas mañas formales, sus mismos recursos técnicos deshonestos destinados al embrutecimiento y al engaño, no solamente por razones de moral revolucionaria sino porque corresponden estructuralmente a su ideología y a sus propósitos.

máximo de sensibilidade em consonância com a realidade cultural dos destinatários, de modo que "a arte e a beleza podem, portanto, serem chamadas a constituírem as mídias sem que isso constitua um rebaixamento das categorias, como o pensamento burguês pretendia"¹⁷ (Sanjinés, 1978). Sendo assim, o cinema revolucionário continuaria a ser tão belo quanto uma obra de arte (determinada pelos critérios ocidentais), porém dignificada pelo seu caráter social.

Acompanhando-se o mesmo raciocínio de Sanjinés, Teshome Gabriel¹⁸ reitera que a ideologia dos filmes do terceiro mundo, em geral, é expressa pelas técnicas e elementos do processo de filmagem. Ora se os meios técnicos são reduzidos, eles constituem a marca de uma imagem, o que não interfere na ausência de uma estética, justamente porque os filmes que dissimulam as marcas de produção, a presença de uma câmera, por exemplo, estão associados à ideologia que pretende apresentar tais imagens como 'a verdade', quer dizer, como a verdade da hegemonia técnica e como tendo na sua narrativa o percurso natural da vida. O que conta finalmente é a forma, a estética, mais que o meio adotado pelo cineasta, estando já inscrita nesta escolha a sua posição ideológica. E o que interessa é *como* essas imagens serão produzidas, o que vai também implicar em como elas serão recepcionadas. No entanto, é preciso mencionar que embora os recursos sejam simples não se trata nem de um povo simples e tampouco de uma imagem simples, pois "em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo" (Rocha, 2012, p. 100), como também serão complexas suas imagens, o que ficará claro nos exemplos que analisaremos a partir dos filmes de Rocha, dentre os demais cineastas apresentados.

Para Teshome Gabriel (1982), por exemplo, é possível trabalhar ideologia e estilo no Terceiro Cinema tanto de maneira indissociável quanto desarticuladamente, de modo que ao evidenciar um dos dois pontos não se subestime o outro, haja vista a coexistência de ambos, mesmo que implicitamente, na composição das imagens produzidas do Terceiro Cinema. Neste momento seremos, portanto, guiados por questionamentos como: o estilo por si só comportaria uma ideologia? A ideologia de uma obra transcende o estilo? A mudança no estilo implica uma alteração ideológica? Estaria Gabriel (1982) correto ao declarar que "um estudo

¹⁷ se pide pues al arte y la belleza constituirse en los medios sin que esto constituya un rebajamiento de las categorías, como pretendería el pensamiento burgués.

¹⁸ Referência ao artigo *Towards a Critical Theory of Third World Films*, consultado em: <http://teshomegabriel.net/towards-a-critical-theory-of-third-world-films>

de estilo por si só não engendrará significado. (...) O estilo só tem sentido no contexto de seu uso¹⁹” (p. 41). Por estilo, daremos ênfase, nesse contexto, aos filmes ficcionais em oposição aos filmes documentais, ou seja, pelos primeiros priorizarem a forma antes do conteúdo, enquanto os segundos encontrarem-se mais preocupados com o conteúdo que com a formalização de um estilo próprio, embora indiretamente acabarem por se distinguir também por seu estilo/estética (existindo ainda os filmes que trabalham com ambos em medidas equivalentes, isto é, priorizando tanto a ficção como um estilo quanto a questão documental para reforçar seu conteúdo ideológico). Em síntese, parte da discussão será dividida entre construir um cinema pedagógico de base marxista, ou seja, com o objetivo de fazer o povo despertar para uma revolução ou ainda um cinema cuja revolução da imagem esteja em refletir o próprio povo, na sua maneira de ver o mundo, investindo na manutenção de sua memória através do enquadramento das suas próprias paisagens, por exemplo. Para o primeiro caso, colocaremos como exemplo, os teóricos e cineastas argentinos Solanas e Getino e para o segundo, o brasileiro Glauber Rocha. É interessante notar também que tanto para os argentinos quanto para o brasileiro é dado um destaque à violência em seus discursos, que se manifestarão, no entanto, de formas distintas na tela.

1.3.1 A contra-violência no cinema pedagógico de Solanas e Getino

Com as convicções voltadas para um cinema mais documental, o manifesto de Solanas e Getino descreve o Terceiro Cinema como um movimento cinematográfico e como uma dramática alternativa ao Primeiro Cinema, massivamente produzido por Hollywood com o objetivo de entreter seus espectadores, bem como a um Segundo Cinema no qual se evidencia a liberdade de expressão própria do cineasta, como já mencionado, o cinema de autor. Mesmo que por muitas vezes sejam também considerados filmes políticos, insistimos nesta observação, os filmes do Segundo Cinema tratam sob a óptica do autor (estilo próprio) temas que caracterizam o Terceiro Cinema, tais como resistência, raça e gênero, por exemplo. Contudo, o que fica evidenciado, em uma análise mais generalizada, é muito mais o estilo que a apresentação objetiva do processo pelo qual a realidade atual foi possível. Já para os autores

¹⁹ Tradução de: a Study of style *alone* will not engender meaning. (...) Style is only meaningful in the context of its use.

argentinos, o mais importante nos filmes do Terceiro Mundo é colocar em evidência o materialismo histórico, desvelando, assim, a história das lutas de classes.

Os autores do manifesto *Rumo ao Terceiro Cinema* (1969) propunham uma nova linguagem cinematográfica própria ao terceiro mundo. Linguagem esta, que pretendia ser autônoma em relação ao cinema homogêneo hollywoodiano que, por seu turno, é largamente difundindo por todo o mundo. Tal linguagem é caracterizada pela subversão,

porque nossa cultura é um impulso para a emancipação, ela permanecerá em existência até que a emancipação seja uma realidade: uma cultura de uma subversão que levará consigo na arte, uma ciência e *um cinema de subversão*.²⁰ (Getino; Solanas, 1969, pp. 109-115; ênfase dos autores.)

Ou seja, trata-se de um movimento artístico que reivindica a descolonização da cultura através da potencialidade das imagens e a sua possibilidade de abranger cada vez mais um maior número de espectadores. Sustenta, portanto, uma tentativa de fazer ver além das armadilhas impostas pelo neo-colonialismo, pois

para se impor, o neocolonialismo precisa convencer o povo de um país dependente de sua própria inferioridade. Mais cedo ou mais tarde, o homem inferior reconhece o Homem com H maiúsculo; esse reconhecimento significa a destruição de sua defesa. Se queres ser homem, diz o opressor, tens que ser como eu, falar a minha língua, negar o teu próprio ser, transformar-te em mim. Já no século XVII, os missionários jesuítas proclamaram a aptidão do nativo [sul-americano] para copiar obras de arte europeias. Copista, tradutor, intérprete, na melhor das hipóteses um espectador, o intelectual neocolonializado será sempre encorajado a se recusar a assumir suas possibilidades criativas. Inibições, desenraizamento, escapismo, cosmopolitismo cultural, imitação artística, esgotamento metafísico, traição ao país - todos encontram solo fértil para crescer.^{21 22}(Getino; Solanas, 1969, p. 116)

Existe, no entanto, a diferença entre pensar como o filme pode ser político e o porquê de ele poder ser político. Para os autores, o filme pode ser político como instrumento pedagógico, como incitador revolucionário. O porquê de ele poder ser político é respondido pela necessidade de um povo ter de volta o que lhe foi tirado, compreendida sua própria dignidade. Neste sentido, o cinema do Terceiro Mundo não apenas pode ser político como

²⁰ Tradução de: because our culture is an impulse towards emancipation, it will remain in existence until emancipation is a reality: a culture of a subversion which will carry with it in art, a science and *a cinema of subversion*.

²¹ Texto extraído do filme *La Hora de Los Hornos 'Neocolonialismo Y Violencia'* (parte I), 1968, dirigido por Getino e Solanas e citado no manifesto.

²² Tradução de: in order to impose itself, neocolonialism needs to convince the people of a dependent country of their own inferiority. Sooner or later, the inferior man recognizes Man with a capital M; this recognition means the destruction of his defense. If you want to be a man, says the oppressor, you have to be like me, speak my language, deny your own being, transform yourself into me. As early as the 17th century the Jesuit missionaries proclaimed the aptitude of the [South American] native for copying European works of art. Copyist, translator, interpreter, at best a spectator, the neocolonialized intellectual will always be encouraged to refuse to assume his creative possibilities. Inhibitions, uprootedness, escapism, cultural cosmopolitanism, artistic imitation, metaphysical exhaustion, betrayal of country - all find fertile soil in which to grow.

deve sê-lo. Uma das grandes dificuldades de definir o cinema político está em determinar a importância dos elementos que constituem a relação entre o espectador e o próprio filme, incluindo os elementos necessários à construção cinematográfica. Existiria, portanto, diferença entre o cinema político e o cinema revolucionário? Talvez essas categorias pudessem resolver o problema colocado pelas contradições do cinema político. Além da imagem incomodar, é preciso um mínimo de predisposição do espectador para perceber uma mensagem. Logo, uma arte da resistência significa, antes, saber distinguir as concepções de mundo que nos são impostas daquelas que podemos adquirir por nossos próprios meios. Ou seja, o conceito de beleza, de arte e de cultura podem ser resgatados, restaurados ou mesmo reinventados sem que se dependa de uma visão eurocêntrica ou norte-americanizada para que sejam validadas. E tal transformação é encontrada no cinema terceiro-mundista tanto em seu exterior quanto em seu interior, pois os artistas engajados sentiram a necessidade de investir em uma cultura que tivesse relação estrita com suas realidades, a realidade de um mundo neocolonizado, que havia já se esquecido de que tivera, um dia, seus próprios valores. Pois, o homem colonizado, fragilizado, encontra-se destituído da capacidade de criar ideologias e se conforma a simplesmente consumi-las.

La Hora de los Hornos (1968), ensaio-documentário dirigido pelos argentinos Solanas e Getino, sintetiza em imagens a contra-violência descrita no manifesto. O filme é dividido em três capítulos e dura cerca de quatro horas e vinte minutos. Na montagem, além de registros reais, vemos também letreiros com frases de Frantz Fanon, como por exemplo na cena final, onde lemos: “para muitos de nós, o modelo europeu era o mais inspirador. Mas quando procuramos a humanidade na técnica e no estilo da Europa, vemos apenas uma sucessão de negações da humanidade.” Ou ainda: “a Europa assumiu a liderança do mundo com ardor, cinismo e violência. Vejam como a sombra dos seus palácios se alonga e multiplica. Temos de nos livrar da escuridão pesada em que fomos lançados, e deixá-la para trás.”. Trata-se de uma incitação à reação e uma reflexão sobre a identidade de um povo oprimido. O povo fala, e o indígena, mesmo tímido, também fala. Entre reportagens e fotos de arquivos, a burguesia também fala. Fala bonito, mas um discurso vazio, parece estar mais interessada no *buffet*, “fazendo sala” e com suas preocupações fúteis. O longa-metragem foi filmado e exibido na clandestinidade, sendo assim preferível, pois impactava um público ávido por mudança. Sem efeitos especiais e sem trucagens, eram os fatos, a história contada

na versão dos esquecidos, dos invisibilizados pelo Sistema. Reflexão e testemunho de um povo, o filme carrega também uma característica estética peculiar, não era um simples documentário, tampouco uma montagem panfletária, havia ali a necessidade de mostrar a história suportada pelos argentinos (e por extensão pelos sul-americanos), mas sobretudo a entrega dos autores em como mostrar essas imagens. O filme torna os espectadores cúmplices da história, projetado para ter pausas para discussões e admitindo-se o acréscimo de novas imagens, ele recria-se a cada projeção. Com isso, mesmo que eles tenham privilegiado a forma mais próxima de um cinema verdade para evidenciar o discurso ideológico, ainda assim escaparam de um padrão estético dos documentários da época, criando, por assim dizer, uma nova forma de fazer e mostrar imagens.

1.3.2 A estética do homem novo no cinema brasileiro

No Brasil, a expressão cinematográfica contra-hegemônica deu-se com o movimento conhecido por Cinema Novo, iniciado no final da década de 1950. Novo, é preciso dizer, porque “o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil também é nova” (Rocha, 2012, p. 17). O Cinema Novo foi um movimento coletivo organizado em forma de expressão estética e cultural idealizado pelos artistas Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, César Saraceni, Carlos Diegues, David Neves e o mais eminente dentre eles: Glauber Rocha. O projeto cinematográfico Cinema Novo era muito mais do que uma expressão estética particular, visto que, um dos seus grandes objetivos era mostrar as particularidades regionais brasileiras, de forma a ultrapassar as fronteiras culturais do regionalismo, através de uma linguagem que fosse, acima de tudo, autêntica. Com o Cinema Novo, recuperava-se a memória do Brasil por meio das imagens ao mesmo tempo em que se criava uma *nova* imagem. Tomava-se consciência dos processos coloniais e se perguntava se era possível construir uma nova realidade a partir do cinema, realidade esta que reconhecia a identidade de um povo sem que este tivesse que se submeter à imagem do colonizado.

Cansados dos filmes que imitavam a fórmula hollywoodiana, não contribuindo em nada para a arte brasileira ou para o público brasileiro, e bastante influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neorealismo italiano, também os cineastas brasileiros se viram preocupados em criar uma arte que pudesse ser reconhecida como *cinema brasileiro*, não

somente por ter sido feito no Brasil, mas sim feito da “alma” do Brasil. Os cineastas que aderiram ao movimento eram providos de liberdade criativa, livres para trabalhar no seu próprio estilo a partir da realidade brasileira.

A filmografia cinemanovista, como integrante de um movimento maior: terceiro-mundista, tinha um compromisso selado com a realidade nacional, de forma a evidenciar os problemas inerentes à América Latina, tais como o subdesenvolvimento, o abuso de poder, as desigualdades sociais e a luta pela democracia. Assim, Glauber Rocha descreve o Cinema Novo, no seu manifesto *Estética da Fome*, ao apontar os problemas enfrentados pelos brasileiros:

[o]nde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria, porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral, que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar na moral que pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria miséria. (...) O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência (Rocha, 1965, *apud*. Avellar, 1995 p. 85).

O Terceiro Cinema, assim como o Cinema Novo, somente efetiva-se quando o espectador torna-se ele mesmo cúmplice, através da sua indignação e subversão. Esse tornar-se cúmplice pode ser descrito pela metalinguagem encontrada em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* filme de Glauber Rocha de 1969, que trata do movimento dialético do alienado Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, que no momento em que toma consciência de sua classe, vai integrar-se na revolução ao lado dos oprimidos e do professor, que aqui representa o intelectual, na luta contra o Coronel Horácio, seu antigo patrão. Destaca-se portanto a tomada de consciência de classe e da sua força que pode ser melhor utilizada nos interesses da sua própria “classe”. A violência faz-se evidente como solução para o fim da opressão daqueles que estavam subjugados ao poder do Coronel Horácio. Trata-se da consciência da própria miséria que vai motivar a luta, desencadeando, assim, uma contra-violência.

A estética que encontramos na ficção de Rocha dá-se, antes de mais nada, pelo seu modo peculiar de transformar a realidade em imagens. Suas histórias retratam a realidade de

um povo e o incita ao mesmo tempo a tomar uma atitude, a reagir. Ainda sobre *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Rocha faz questão de evidenciar a história sob o ponto de vista do colonizado. O filme inicia-se com o professor contando fatos históricos acerca do Brasil, do descobrimento à Proclamação da República e finaliza o filme acrescentando à história o ano da morte de Lampião, em 1938, figura conhecida no Sertão nordestino. Diz respeito a uma reflexão sobre uma história que é própria, sobre a história de um povo que existe de fato, mesmo que no imaginário daquele que conta. A estética que encontramos no Cinema Novo, por meio dessas ficções, depende de uma tomada de consciência política, ao menos de uma tentativa de visibilidade dos problemas desse povo. A figura do Santo Guerreiro é o retrato do sofrimento de um povo, especificamente do povo sertanejo, que se une para lutar contra a elite local representada pelos grandes fazendeiros. Rocha trabalha com personagens caricatos, que se repetem em novas ficções, trabalha também com o místico, muito presente nos países subdesenvolvidos. A terra é um elemento que não costuma faltar. A terra é seca, representa a fome, a infertilidade e também a esperança de que um dia “o sertão vai virar mar”. Mas quando há mar, a despeito de *Barravento* (1962), a fome está também presente, pois todo alimento, por sua vez abundante, que se retira do mar, torna-se propriedade do dono da rede. Assim, todo o trabalho dos pescadores é para gerar lucro ao patrão (proprietário da rede), não pertencendo nem ao mar, nem ao trabalho. A música regional e mística também é um elemento essencial que compõe a estética de Rocha. É a cantoria que dá, de algum modo, forças para que o povo reaja, é a mesma cantoria que vai incomodar a elite representada em *O Dragão da Maldade* pelo coronel Horácio, homem cego e ganancioso, que pedindo para que calem a cantoria, não é ouvido, e se é ouvido é ignorado.

Fazer cinema revolucionário é partir da revolta e da recusa de situações opressivas e fazer a revolução com as armas de que se dispõem. A resistência do homem explorado e oprimido físico e culturalmente passa a ser vista pela cultura hegemônica como um retrocesso à sua origem selvagem. Contudo, o cinema revolucionário tal como afirmam Getino e Solanas é ao mesmo tempo um cinema da destruição e da construção, “destruição da imagem que o neocolonialismo criou de si e de nós e construção de uma realidade pulsante e viva que recupera a verdade em qualquer uma das suas expressões”²³ (Getino; Solanas, 1969, p. 123). O movimento que destrói e constrói é claramente encontrado nos filmes de Glauber Rocha a

²³ Tradução de: destruction of the image that neocolonialism has created of itself and of us, and construction of a throbbing, living reality which recaptures truth in any of its expressions.

partir dos exemplos mencionados, bem como está presente na cinematografia de outros cineastas do movimento. O personagem encarnado por Antônio das Mortes passa por esse processo. Para se encontrar é preciso que antes, o personagem que representa a camada do povo colonizado, e que num primeiro momento luta contra a sua própria classe, tome consciência de si e de toda a situação a sua volta, construa-se ao se destruir a imagem daquilo que ele não é. No filme relatado de Solanas e Getino, através de uma estética mais pedagógica, os mesmos problemas serão abordados e o caminho será o mesmo, a destruição pela violência, pois não se deve aceitar a condição que foi imputada ao colonizado. Em suma, Glauber Rocha e a dupla Getino e Solanas evidenciaram imagens que vão de encontro à violência, cada um a seu modo. Visto que, de um lado temos o cinema ficcional genuinamente brasileiro, enquanto do outro o filme documental que se torna presente no estímulo revolucionário.

Seja pela ficção ou pelo cinema-verdade baseado na dialética das montagens, o que intencionamos mostrar foi a força de um cinema verdadeiramente nacional, pois, como Rocha (2012) vai exprimir algumas vezes, um país subdesenvolvido não tem necessariamente que comportar uma arte subdesenvolvida. Subdesenvolvida, neste contexto, significa dizer colonizada, dependente, subordinada às técnicas e à estética oriundas de um padrão fornecido pela indústria cinematográfica. A esse respeito, o cubano Julio Garcia Espinosa tentara exprimir essas ideias no manifesto *Por um Cinema imperfeito*, que manteve o mesmo tom revolucionário e crítico encontrado nos demais manifestos, todavia, seu foco estava na defesa do largo acesso aos meios de produção cinematográficos que deveriam, segundo o autor-cineasta, ser universais e não limitados, equivalendo, portanto, a uma questão de justiça social, mas também e mais fundamental, “a possibilidade de resgatar, sem complexos, nem sentimentos de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística” (Espinosa, 1969). Contudo, um “cinema imperfeito” foi bastante criticado por não terem justamente entendido que o imperfeito estava relacionado ao fato de ser comparado ou dependente do Primeiro Cinema. O que Espinosa quis mostrar, na verdade, é que devemos ter orgulho e não vergonha de mostrar nossas imagens, mesmo que tenham sido feitas com recursos reduzidos, pois a estética, a essência da arte nacional não estaria subjugada à grandeza da produção e sim à ideia, ao improvisado e às motivações. Imperfeito se comparado aos padrões industriais, mas perfeito na sua própria medida, pois que original. No geral, não

somente as questões relativas às produções preocupavam os cineastas terceiro-mundistas, como também à distribuição e a exibição marcam as adversidades terceiro-mundistas, que por seu turno, deveriam ser diferentes dos meios utilizados pelo modelo hegemônico. Fazer um cinema novo não é questão apenas de criar filmes, mas de produzir uma nova linguagem conectada a uma identidade própria.

CAPÍTULO II: DO PROBLEMA ONTOLÓGICO AO IMAGINÁRIO CONTRA-
HEGEMÔNICO

21 1 A INVENÇÃO DO NÃO-EUROPEU E A RECEPÇÃO DO CINEMA REVOLUCIONÁRIO NA ÓTICA DO COLONIZADO

No intuito de ultrapassar a perspectiva materialista, abordaremos alguns dos aspectos metafísicos que nos auxiliarão na compreensão do problema da identidade e consequentemente na interpretação de um tipo específico de imagem encontrada no cinema sul-americano, sem, evidentemente, esgotar a interpretação desse cinema. Como nossa hipótese principal está na identificação desse cinema com uma proposta de (re)valorização da identidade de determinados povos rejeitados pela história. Acreditamos na importância de se considerar o que levou à desvalorização, bem como de que forma é possível reverter esse problema, para finalmente falarmos aqui da sua relação com a própria recepção das imagens, e de um certo estranhamento que encontramos, muitas vezes por parte dos colonizados, marcados pelo complexo de inferioridade, bloqueando-se, desse modo, para um encontro com a sua própria realidade. Assim sendo, partiremos do que se tornou tradicional na filosofia ocidental em relação às determinações de humanidade, natureza e racionalidade para discutirmos as querelas que impuseram uma deficiência, que poderemos enquadrar no gênero *ontológico*. Pois, do processo de colonização encontramos as consequências que foram mantidas a longo prazo. Como veremos, a partir da perspectiva de alguns filósofos descoloniais, o problema da humanidade foi sucateado em vista dos interesses coloniais, em que o *outro*, quer, dizer, o colonizado passa a ser compreendido como portador de uma “deficiência” na constituição do seu ser, logo sendo um “menos” humano.

O que chamamos de problema ontológico aqui é, *grosso modo*, determinado pelas ideias que sustentam as teorias raciais. Esse pretoso defeito na constituição humana que também pode ser identificado como o argumento da existência desumanizada²⁴, o qual o Terceiro Cinema se predispõe a questionar a fundo a fim de desmistificar as premissas que levam a essa conclusão. A existência desumanizada, ou a criação do não-europeu, resume-se nas teses que sustentam que determinados grupos são aceitos como sendo mais humanos e culturalmente mais desenvolvidos que outros, constituindo-se assim, o conceito de raça. Consequentemente, é concedido aos privilegiados, ou seja, aos “mais” humanos, a permissão

²⁴ É interessante lembrar que a história vai se repetir e ganhar uma repercussão de fato no Nazismo, no entanto como remarca Aimé Césaire, nesse momento o asco contra o nazismo vai se tornar visível justamente por que agora o ato que sempre foi feito durante a colonização aos não-ocidentais passa a ser feita a homens igualmente brancos (cf. Césaire, 1955, p. 8)

(moral?) de humanizar aqueles que teriam sido definidos como os “menos” humanos. Desse modo, a humanidade teria sido classificada, como demonstra Quijano (2005, p. 107), de acordo com a ideia de raça que se torna a legitimação para a configuração das “relações de dominação” baseadas, *a priori*, em uma “distinção biológica” forjada, determinante do espaço que separa conquistadores e conquistados, estando cada conjunto posicionado em polos opostos, estipulando, de modo geral, “hierarquias, lugares e papéis sociais” (Quijano, 2005, p. 107). É, contudo, nesse ponto que atacaremos as teorias que defendem que o determinismo biológico, ou seja, que a natureza resulta numa inferioridade do comportamento social e na constituição de uma também inferior personalidade do indivíduo. Para em seguida, demonstrar de que forma as imagens do cinema descolonial nos fazem perceber e participam positivamente na mudança dessa concepção. Sem, todavia, esquecer que existe ainda a resistência por parte dos oprimidos diante de tais imagens que se pretendem descolonizar.

2.1.1 Desmistificando o homem colonizado

Desde o momento da colonização da América até os dias atuais, características como “a barbárie, a maldade e a incontinência” tornaram-se marcas ‘identitárias’ do colonizado, enquanto “a bondade, a civilização e a racionalidade são próprias do colonizador” (Castro-Gomez, 2005, p. 83). O maniqueísmo que constitui a relação colonizador e colonizado é remetido a uma categorização generalizada - por isso cega -, de todos os povos colonizados, sem, no entanto, levar em consideração as inúmeras especificidades que organizam a vida em cada um desses povos/sociedades que foram destituídos de suas histórias, técnicas, cosmologias e toda sorte de referências espirituais e físicas. Por consequência, os colonizados deixam de pertencer a complexos culturais múltiplos para violentamente serem obrigados a se adaptarem à cultura do colonizador. Em resumo, histórias e povos são apagados em função da lógica hegemônica do capital que, por seu turno, inventam novas identidades precárias para os colonizados. É preciso, portanto, desmitificar o homem colonizado.

A ideia de raça surge como uma construção mental expressa na experiência básica da dominação colonial e que, desde então, penetra nos aspectos mais importantes das grandes potências do mundo (Quijano, 1992), de modo a conservá-las como tal. Essa construção

mental torna-se e permanece a grande responsável para uma legítima justificação das relações de dominação, de maneira que a noção de raça passa a ser vista como critério para a configuração das relações de poder, isso com base em estudos de diversas áreas do conhecimento, dentre os quais alguns exporemos aqui. Além disso, é interessante salientar que o colonizador é (des)educado para aguçar um certo sentimento de ódio racial a códigos morais extra-europeus.

Filósofos e cientistas europeus tratam as supostas diferenças raciais como um serviço prestado pela natureza cujo objetivo é regular o estado das coisas, submetendo cada qual ao seu espaço (e papel) natural, o qual não deve ser contrariado, para que, assim, tudo possa correr na mais perfeita harmonia conforme os desígnios de Deus, que, ironicamente, confia tal missão aos europeus. Os europeus são os designados naturais, pois que os mais desenvolvidos dentre as espécies viventes, isso, naturalmente, em vista do pretexto hipócrita no qual o cristianismo seria sinônimo de civilização, enquanto o paganismo, por sua vez, estaria atrelado à selvageria (Césaire, 1955, pp. 5-9). No Brasil, um claro exemplo é dado na relação entre os indígenas e os jesuítas. O modernista Oswald de Andrade mencionara, entretanto, em tom de deboche, as razões pelas quais, no Brasil, os jesuítas traduziram o Decálogo para o tupi. Tal cena que, segundo o autor, mais parece uma piada, “soa como uma bufonaria de mau gosto a insistência de se querer incutir no índio nu, polígamo e ocioso o respeito à mulher do próximo (Nono Mandamento) e a guarda do domingo para o descanso (Terceiro Mandamento)” (Andrade, 1990, p. 217). Para os colonizadores, os indígenas eram muito preguiçosos, e por isso não cooperavam com a empresa colonial, pois precisavam ser explorados, servir como mão de obra na extração das riquezas minerais da colônia. O que não fazia qualquer sentido para os indígenas.

O cinema descolonial visa, no entanto, mostrar as figuras nacionais sob o ponto de vista interno. Quando Rocha mostra o Sertão brasileiro, a seca ou o cangaço, ele não deseja vender uma imagem falsa ou manipulada para o exterior e, sobretudo, para seus conterrâneos a fim de seduzir os espectadores. A sedução e a beleza das imagens são dadas pelo caráter estético inerente, como já mencionamos, devido a sua autonomia no modo de ver e produzir determinadas mensagens. Rocha vai mostrar, no entanto, uma perspectiva pós-colonial, de um país novo e transformado, que precisa ser urgentemente re-criado. E que, por conseguinte,

precisa aceitar o tropicalismo, no mesmo passo em que rejeita e luta contra a fome e a miséria.

A infertilidade da terra não determina a infertilidade da cultura de um povo, é isso que os cineastas terceiro-mundistas evidenciam, é o que vemos no cinema cinemanovista, seja ele regionalista, seja ele mais pautado em uma crítica social. Um povo não deve se submeter a outro em razão da sua posição geográfica, muito embora a própria ideia do racismo, *grosso modo*, seja baseada numa suposta maldição biológica, bem como geográfica (Césaire, 1955, p. 21), motivando outras suposições com a finalidade de dar suporte ao colonialismo. As teses racistas, contudo, também implicavam no aspecto psicológico do colonizado, segundo o qual ele seria acometido de um caso psicológico específico, comum aos povos colonizados, conhecido como “complexo de dependência”, determinado pelo psicanalista francês Dominique-Octave Mannoni (1899-1989). O “complexo de dependência” reiterava a concepção de que os povos colonizados necessitavam imperiosamente, *com força de uma exigência*, que existisse um outro que os ordenasse. Essa teoria, no entanto, foi bastante criticada por autores como Césaire e Fanon, que em sua obra *Pele negra, máscara branca* (1952), dedica um capítulo para desconstruir a tese do pretense complexo de dependência do colonizado. Para Fanon, nem o complexo de dependência e tampouco o de inferioridade precediam a colonização, pois para o martinicano, “é o racista quem cria o inferiorizado” (Fanon, 2008, p. 90) e não ao contrário, como defendido por Mannoni. Haveria também, nesse mesmo sentido, outras teses raciais baseadas na percepção de tropicalidade, como a do geógrafo franco-tunisiano Pierre Gourou (1900-1999) e finalmente, gostaríamos de aqui expor, também vagamente²⁵, a percepção ontológica oriunda da teologia missionária do belga Placide Tempels (1906-1977). O objetivo de Tempels era o de, através de um estudo aprofundado da filosofia dos bantus, demonstrar que tal sistema seria inferior, ou de segunda ordem, comparado com o sistema filosófico ocidental, sobretudo diante da crença na onipotência divina, já que para os bantus a onipotência era uma característica humana. As ideias contidas na filosofia bantu, segundo o missionário, constituíam uma resposta originada do seu comportamento rebelde, pois que estes deveriam manter-se humildes e agradecidos aos

²⁵ Apresentamos estas três teorias a partir dos exemplos encontrados em Césaire (1995), para um aprofundamento de cada uma das vertentes mencionadas indicamos a leitura das seguintes obras: *Prospero et Caliban, psychologie de la Colonization* (1948), do psicanalista Mannoni; *La Philosophie Bantue* (1945), do missionário Placide Tempels e *Les pays tropicaux : principes d'une géographie humaine* (1946), do geógrafo Gourou.

colonos por lhes mostrarem o caminho da verdade única. Sua tentativa de compreensão da cultura bantu tinha como foco descobrir um meio de torná-los permeáveis aos ensinamentos cristãos.

Teorias como estas continuam, ainda hoje, a serem defendidas em alguns meios acadêmicos, mesmo que pareçam absurdas. Assim, o ocidente buscava (e ainda busca) reforços em tais teorias para também evitar a mestiçagem, pois isso iria interferir na continuidade de uma raça pretendida “superior”. Porém, enquanto os ocidentais temiam o desaparecimento de sua própria cultura e identidade, não mediam esforços para ameaçar as demais. A desumanização progressiva era sustentada racionalmente, baseada em estudos e leis naturais, donde a violência, a corrupção e a barbárie praticadas pela burguesia eram justas (Césaire, 1995, p. 31), tudo em nome do progresso humano. Sem embargo, a colonização desumaniza o próprio homem que se diz humano, o colonizador (Césaire, 1955, p. 11), no seu projeto desumano de uma pseudo-humanização. Ora,

entre colonizador e colonizado, só há espaço para trabalho penoso, intimidação, pressão, polícia, impostos, roubo, estupro, cultivo obrigatório, desprezo, desconfiança, necrotério, a suficiência, o abafamento, as elites sem cérebro, as massas degradadas.²⁶ (Césaire, 1995, p. 12)

Os colonizadores apelidavam seus projetos de domesticação de progresso, diziam cuidar dos doentes, quando muitas das doenças tinham sido trazidas por conta desse mesmo projeto. Diziam educar, elevando o nível cultural no qual a subordinação pudesse ser bem recebida. O que era, portanto, visto como progresso aos olhos dos colonizadores, era na verdade “o esvaziamento de sociedades delas mesmas, de culturas pisoteadas[espezinhadas], de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas destruídas, de extraordinárias possibilidades suprimidas” (Césaire, 1995, p. 13). Era exatamente isso o aclamado progresso, que se reduzia a subordinar uma cultura a outra. Existe nessa relação um acordo desleal, legitimando *a posteriori*

a ação colonizadora por meio do evidente progresso material alcançado em certas áreas do regime colonial, visto que a mudança repentina é sempre possível, na história como em outros lugares; que ninguém sabe em que estágio de desenvolvimento material esses mesmos países estariam sem a intervenção europeia; que a "europeização", em suma, da África ou da Ásia não estava, como prova o exemplo japonês, de forma alguma ligada à ocupação europeia; que a europeização de continentes não europeus poderia ser feita de outra forma que não sob a bota da Europa; que esse movimento de europeização estava

²⁶ Tradução de: Entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, l'impôt, le vol, le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la méfiance, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies.

em andamento; que foi até mesmo desacelerado; que, em qualquer caso, foi distorcido pela apreensão da Europa.²⁷ (Césaire, 1995, p. 15)

Ora, com base em seus interesses, foi possível ao mundo colonial justificar o sistema de dominação também a partir da filosofia “dualista” de Descartes como consequência do problema da alma, pois,

[c]om Descartes o que sucede é a mutação da antiga abordagem dualista sobre o “!corpo” e o “!não- corpo”. O que era uma co-presença permanente de ambos os elementos em cada etapa do ser humano, em Descartes se converte numa radical separação entre “!razão/sujeito” e “!corpo”. A razão não é somente uma secularização da ideia de “!alma” no sentido teológico, mas uma mutação numa nova id-entidade, a “!razão/sujeito”, a única entidade capaz de conhecimento “!racional”, em relação à qual o “!corpo” é e não pode ser outra coisa além de “!objeto” de conhecimento. Desse ponto de vista o ser humano é, por excelência, um ser dotado de “!razão”, e esse dom se concebe como localizado exclusivamente na alma. Assim o “!corpo”, por definição incapaz de raciocinar, não tem nada a ver com a razão/sujeito. Produzida essa separação radical entre “!razão/sujeito” e “!corpo”, as relações entre ambos devem ser vistas unicamente como relações entre a razão/sujeito humana e o corpo/natureza humana, ou entre “!espírito” e “!natureza”. Deste modo, na racionalidade eurocêntrica o “!corpo” foi fixado como “!objeto” de conhecimento, fora do entorno do “!sujeito/razão”. Sem essa “!objetivização” do “!corpo” como “!natureza”, de sua expulsão do âmbito do “!espírito”, dificilmente teria sido possível tentar a teorização “!científica” do problema da raça, como foi o caso do Conde de Gobineau (1853-1857) durante o século XIX. Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “!inferiores” por não serem sujeitos “!racionais”. São objetos de estudo, “!corpo” em consequência, mais próximos da “!natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis. De acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização europeia, algumas raças – negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa sequência – estão mais próximas da “!natureza” que os brancos. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não-europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus (Quijano, 2005, p.129).

²⁷ Tradução de: l'action colonisatrice par les évidents progrès matériels réalisés dans certains domaines sous le régime colonial, attendu que la mutation brusque est chose toujours possible, en histoire comme ailleurs; que nul ne sait à quel stade de développement matériel eussent été ces mêmes pays sans l'intervention européenne; que « l'européanisation », en un mot, de l'Afrique ou de l'Asie n'étaient comme le prouve l'exemple japonais aucunement liés à l'occupation européenne; que l'européanisations des continents non européens pouvait se faire autrement que sous la botte de l'Europe; que ce mouvement d'européanisation était en train; qu'il a même été ralenti; qu'en tout cas il a été faussé par la mainmise de l'Europe.

2.1.2 O contra-argumento do multinaturalismo e do perspectivismo antropológicos

Visto que, o objetivo colonial era o de equiparar os colonizados a meros objetos, a colonização, nesse sentido, é vista como sinônimo de coisificação (Césaire, 1955, p. 13). Projeto que pretensiosamente excluía o múltiplo e o diferente, descartando, por isso, a concepção de um projeto cujas possibilidades constituam o sujeito que, não obstante, são sempre mais amplas que as próprias condições óticas daquele que projeta. Para escapar desta abordagem limitante encontramos suporte no que se popularizou por *filosofia da diferença*, na qual Deleuze e Guattari (2005), por exemplo, foram grandes entusiastas e influenciaram uma visão alternativa na qual torna viável a restituição dos valores culturais e filosóficos de cada coletivo. Nesse sentido, não nos prenderemos a uma ideia específica de ontologia, mas ao entendimento que admite concomitantemente a existência e validade de várias “ontologias”, reconhecendo-se a não subordinação das diversas cosmologias ao pensamento filosófico ocidental. Porquanto nossa atenção se encontre, nesta pesquisa, no que diz respeito à afirmação de uma imagem contra-hegemônica que, por sua vez, está intrinsecamente conectada tanto à valorização quanto à (re)criação de indivíduos (e coletivos), será preciso buscar uma contra-argumentação (às teorias julgadas absurdas do ponto de vista descolonial) na corrente de pensamento engajada na crença do *diferente*. Essa corrente de pensamento trabalha a concepção da realidade do ser que não está vinculada ou dependente de um pensamento que se autolegitima, e que, por essa razão, rejeita tudo que esteja alheio a si. O trabalho ontológico de Deleuze, embora controverso, oferece-nos a base na qual o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2017) soube bem aproveitar na sua abordagem de um pensamento, e propriamente, uma metafísica que ele tratará por canibal. Queremos dizer, portanto, que esse pensamento funda-se numa visão de mundo diferente do padrão europeu, e que nem por isso uma metafísica canibal deva ser invalidada. Veremos que ela *existe*, e pode ser investigada. E que, por consequência, as imagens projetadas a partir de uma comunidade que percebe o mundo de uma forma não serão as mesmas imagens percebidas por outras comunidades, pois estas a percebem e as projetam de formas distintas, e são coexistentes. Por consequência, um filme do “faroeste” brasileiro, que encontramos em Glauber Rocha, *Como Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou *Antônio das Mortes*, não será o

mesmo que encontraremos em John Ford, mesmo que os mesmos elementos possam neles ser identificados.

A antropologia de Viveiros de Castro é claramente servida da missão de descolonização permanente do pensamento (2017, p. 4), e por isso ela nos será aqui relevante, no intuito de desconstruir as teses antropológicas que serviram apenas como pretexto aos interesses capciosos coloniais na “invenção” ou “representação” do “outro” (Viveiros de Castro, 2017, p. 4). A antropologia tradicional trabalha com um ver-se a si mesmo no outro na medida em que se pudesse encontrar nele (no outro) os interesses próprios de quem vê, ou seja, do colonizador, e não de quem é visto, o colonizado. Uma “verdadeira” antropologia, desprovida de interesses pré-determinados, segundo os moldes de uma antropologia descolonial, deveria, em vez disso, perceber que “qualquer experiência de outra cultura nos dá a oportunidade de experimentar nossa própria cultura - muito mais do que uma variação de nossa imaginação”²⁸ (Viveiros de Castro, 2017, p. 5). A intenção do autor é justamente a de esclarecer que, ao se estudar um povo - uma outra cultura -, o que se faz, em geral, é objetificar o outro, de modo que, o perspectivismo e o multiculturalismo são deixados de lado, e o que é visto é nada mais que uma representação extraída da cultura do “sujeito” que observa o outro. Inevitavelmente, a realidade observada estaria fundamentada em uma perspectiva alheia à realidade do próprio “objeto”. E, portanto, o indígena visto pelo europeu, não é o indígena ele mesmo, mas apenas a sua representação (atrelada forçosamente a pré-conceitos). Por outro lado, de modo idêntico e simultâneo, o europeu visto pelo indígena não poderia ser confundido com o europeu ele mesmo. Há, de fato, uma distância entre os “mundos”, que se vai refletir no resultado de representação e concepção da realidade, na qual é pretensioso admitir que exista uma única realidade das coisas do mundo, e que seria aquela determinada pelo ocidente. Talvez, é verdade, para o mundo ocidental exista apenas o seu próprio mundo.

A fim de solucionar este impasse, é preciso, portanto, conceber uma diferença de natureza da realidade que é constituída culturalmente e que vai determinar a percepção das coisas neste mundo, na qual, tanto para os ocidentais quanto para os múltiplos coletivos que povoam a terra, é praticamente impossível conhecer o mundo sem esses *a priori*. Nesse

²⁸ Tradução de: toute expérience d'une autre culture nous offre c'est l'occasion de faire une expérimentation sur notre propre culture - bien plus qu'une variation de notre imagination.

sentido, para cada mundo representado há uma imagem própria de pensamento²⁹ inerente a ele, compreendida aqui a constituição de mundo como a relação específica que cada coletivo vai desenvolver entre a natureza e a sua formação cultural que, por seu turno, impõe uma barreira na compreensão de outros coletivos distintamente construídos. Para exemplificar essa informação, veremos como esse fato se coloca a partir da parábola de Lévi-Strauss acerca da conquista da América:

Nas grandes Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de inquérito para saber se os indígenas tinham alma ou não, estes últimos ocupavam-se imergindo os prisioneiros brancos para verificar, por vigilância prolongada, quer seu cadáver estivesse ou não sujeito à putrefação.³⁰ (Lévi-Strauss, 1973/1952, p.382; *apud* Viveiros de Castro, 2017, pp.14-15)

Retomamos, assim, com esta parábola o problema da distinção entre corpo e alma, já colocado anteriormente, funcionando como o empecilho que vai distanciar o contato de cada uma dessas culturas com a compreensão da realidade percebida em seus respectivos mundos. No entanto, é preciso sinalizar que a grande diferença aqui está em perceber, antes de tudo, que a própria concepção de alma e corpo dentro de cada uma das culturas tem uma semiótica completamente outra, possivelmente, simetricamente opostas³¹. Ou seja, o que o europeu percebia como alma encontrava-se no mesmo nível que o corpo para os indígenas, e o mesmo vai terminar por se mostrar, sem que se perceba, o mesmo que o Outro (Viveiros de Castro,

²⁹ O conceito de imagem do pensamento será destrinchado no terceiro capítulo de *Différence et Répétition* (1993) de Gilles Deleuze, intitulado *L'image de la pensée*, sendo interessante também consultar sua obra em parceria com Félix Gattari *Qu'est-ce que c'est la philosophie?* (2005) para uma compreensão mais ampla do conceito. Grosso modo, a imagem do momento está diretamente relacionada com o próprio modo com o qual Deleuze vai desenvolver seus conceitos filosóficos, através de um movimento que se reinventa constantemente. O objetivo da imagem do pensamento proposta por Deleuze é de se recriar e admitir o múltiplo, o diferente, de modo a denunciar uma imagem moral do pensamento que, por sua vez, estanca todas as novas possibilidades de pensar, não cedendo lugar à criatividade, inibindo, por isso, qualquer modo de criação. A imagem moral do pensamento é intolerante. Segundo, Deleuze, não existe uma única forma verdadeira de pensar, universalmente compartilhada, mas sim várias formas, concomitantemente verdadeiras. Também, ao contrário de Platão, para o filósofo francês as ideias são acidentais e da ordem das afecções, estando, por consequência, mais propensas ao dissenso que ao consenso. Em resumo, as imagens do pensamento são formulações complexas que fazem parte da criação e organização do pensamento, sendo indispensável a instituição de um plano de imanência bem como de conceitos específicos que são extraídos dele e que possibilitam a criação da imagem. Por essa razão, é com a influência de Deleuze que vamos compreender a imagem do pensamento, dita selvagem, colocada por Viveiros de Castro, assim como admitir a existência de outras imagens próprias do pensamento.

³⁰ Tradução de: Dans les grandes Antilles, quelques années après la découverte de l'Amérique, pendant que les Espagnols envoyaient des commissions d'enquête pour rechercher si les indigènes avaient ou non une âme, ces derniers s'employaient à immerger les blancs prisonniers afin de vérifier, par une surveillance prolongée, si leur cadavre était ou non sujet à putréfaction.

³¹ Consultar a obra *A Invenção da Cultura* de Roy Wagner para ter uma ideia mais ampla de questões tais como a distinção entre invenção e convenção, por exemplo. Indicação de Viveiro de Castro para uma compreensão mais aprofundada, em todo caso, o antropólogo brasileiro fará um resumo destes conceitos a partir de sua leitura de Roy Wagner (cf. Viveiros de Castro, 2017, pp.17-18). Não iremos porém aprofundar essa questão no presente trabalho.

2017, p. 15), “apesar de igual ignorância sobre o outro, o outro do Outro não era exatamente igual ao outro do Mesmo”³² (Viveiros de castro, 2017, p. 15). Donde, podemos dizer que do encontro do indígena com o europeu para cada um o *Eu* era visto como *Outro*, e o outro só pode ser *eu* para *si*.

Chegamos até aqui sem sequer considerar um conceito de homem, como se “homem” e “humanidade” fossem já sempre dados, quando na verdade estamos diante de mais uma formulação ocidental. O homem moderno ocidental, em suma, é constituído pelos interesses capitalistas, pelo racionalismo, pelo individualismo e pelo cristianismo. Portanto, tudo o que é diferente disso dificilmente será aceito como homem, quando muito um “homem” selvagem, não-civilizado. Por essa via, tanto as ciências sociais, quanto as ciências humanas e, sobretudo, a metafísica constituída no seio da cultura ocidental não deveriam ser utilizadas para descrever certas dimensões ou domínios inerentes às cosmologias não-ocidentais (Viveiros de Castro, 2017, p. 20). Contudo, o caminho que reconhecemos ser o mais apropriado encontra-se na admissão do “multinaturalismo”, que reconhece não somente a existência de diversas culturas, mas também uma natureza própria, anterior à constituição da cultura. Acresce-se a isso, a tese de que o que existe não são diferentes representações de um mesmo mundo, mas antes diferentes mundos, dos quais em cada um desses mundos, ele é percebido da mesma forma, ou seja, constituído pelas mesmas “categorias” e “valores”³³ (Viveiros de castro, 2017, p. 38). O próprio perspectivismo, por essa óptica, é tratado pelo antropólogo brasileiro como um multiculturalismo “porque uma perspectiva não é uma representação”³⁴ (Viveiros de Castro, 2017, p. 39), o qual também não se reduz a um relativismo, além de admitir a necessidade de uma ontologia variável. Isso porque as representações constituem propriedades do espírito enquanto o ponto de vista está no corpo, corpo que, segundo Viveiros de Castro, não está definido por uma fisiologia particular, ou

³² Tradução de: malgré une ignorance égale au sujet de l'autre, l'autre de l'Autre n'était pas exactement le même que l'autre du Même.

³³ Para ilustrar essa passagem do multinaturalismo, Viveiros de Castros vai mencionar a imagem alegórica do jaguar (2017, p. 28 ss). Segundo o autor, o que para os humanos é visto como “sangue”, para o jaguar é visto como “cerveja”. Significa dizer que, no mundo do jaguar o que chamamos de sangue eles conhecem por cerveja, pois as representações são semelhantes, a percepção do fato ou do objeto é a mesma, porém em um mundo distinto, o mundo humano e o mundo do jaguar. O devir humano no jaguar é simultâneo ao devir felino no homem. Seria o mesmo que dizer que o jaguar é um homem para o jaguar e o porco selvagem é um homem para o porco selvagem. Do mesmo modo que o corpo no mudo indígena tem o mesmo sentido que alma para os ocidentais no seu mundo.

³⁴ Tradução de: car une perspective n'est pas une représentation.

seja, por aquilo que vai diferenciar os seres, mas sobretudo “um conjunto de maneiras e modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um *etograma*”³⁵ (Viveiros de Castro, 2017, p. 40), ou seja, o corpo é determinado por um coletivo. Interessante é notar que essa diferença pode ser encontrada na própria produção das imagens entre filmes basicamente comerciais e os filmes do terceiro mundo descoloniais, por exemplo, no que se referem às representações heróicas. Enquanto no primeiro, os heróis são individualizados (representando o espírito individual europeu e o imperialismo hollywoodiano), no segundo a ideia de herói é trans-individualizada (Gabriel, 1982, pp. 7-8) ou trazida em forma de sujeito coletivo, pois é a noção do corpo coletivizado que importa.

2.1.3 O colonizado e a rejeição da imagem descolonizada

Cabe aqui uma digressão a fim de desmitificar o que leva à rejeição da imagem descolonizada por parte do colonizado, que por consequência não irá se identificar e, por isso, desprezará o valor do diferente. O que, por sua vez, torna o cinema revolucionário muitas vezes ineficaz e inacessível. Compreendemos, no entanto, que o mito do homem não-europeu funcionou como estratégia para os fins coloniais, na busca de recursos materiais e humanos para a manutenção dos privilégios de uma classe minoritária. Mas como se vangloriar de que o conhecimento e a razão tenham nascido no mundo ocidental, quando são conhecidos os nomes de coletivos mais desenvolvidos e sofisticados que antecederam a colonização como astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc (Quijano, 2005, p. 127)? Não foi preciso o europeu chegar para que eles estivessem aptos a encontrarem soluções para seu cotidiano e incluindo uma refinada e particular produção artística, basicamente fundamentada em seus cultos. Todavia, trezentos anos mais tarde todos eles reduziram-se a uma única identidade: índios (Quijano, 2005). Suas identidades foram negadas e substituídas por uma categorização mais genérica que ignorava completamente suas diferenças, “esta nova identidade era racial, colonial e negativa” (Quijano, 2005, p. 127). Não sendo capazes de aceitar as diferenças e usando-as para seu benefício próprio, os povos colonizadores arrancaram não apenas a identidade, mas o solo, como aconteceu aos os povos trazidos forçosamente como escravos da futura África, que antes eram: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc, e, no lapso de

³⁵ Tradução de: un ensemble de manières et de modes d'être qui constituent un *habitus*, un *ethos*, un *éthogramme*

trezentos anos, reduziriam-se todos a uma única identidade: negros (Quijano, 2005). No entanto, a ideia de uma redução ao fenótipo traduzido em cor de pele, como também a ideia de que o negro é bárbaro não passa de uma invenção europeia (Césaire, 1995, p. 20). Em suma, toda a história do poder colonial, segundo Quijano, traz duas implicações cruciais.

A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. (2005, p. 127).

O cinema, e a mídia em geral, nesse sentido, tem papel fundamental para a formação de uma cultura na qual rejeita tudo o que não seja hegemônico. Os povos já domesticados e impregnados pelas ideias de seleção “natural”, sentem horror e vergonha de seu passado, das suas raízes, rejeitando, dessa forma, os aspectos que constituem a sua identidade original, e ao mesmo tempo, não se encaixando nos padrões dos colonizadores, ou seja, restando sempre submissos e incapazes, por se sentirem inferiores, de criar suas próprias imagens e gerenciar a criação artística, bem como suas vidas de forma autônoma. Contudo, a estes é concedida a falsa sensação de liberdade. Tal concessão é imputada pelos povos neo-colonizadores, e interiorizada pelas narrativas cinematográficas, que associadas ao conceito de “democracia burguesa”, na qual

pobreza e exploração foram produtos de liberdade econômica; repetidamente, povos foram libertados em todo o mundo por seus amos e senhores, e a nova liberdade dessas gentes redundou em submissão não ao império da lei, mas ao império da lei dos outros. (Marcuse, 1981, pp. 24-25)

Trata-se de uma nova forma de servidão, compreendida pelo nome de democracia, em que se deve de antemão perguntar e tentar entender para quem se destina essa democracia. Essa democracia que está sempre do lado não da maioria mas de uma classe dominante, com potencial capital e capacidade de persuasão aguçada, obstinada à “contra-educação” política (Marcuse, 1981, p. 58) da maioria servil mantenedora dessa pseudodemocracia. Em contrapartida, “o povo que dispuser do poder para libertar-se não seria o mesmo povo, não seriam os mesmos seres humanos que hoje reproduzem o *status quo* - ainda que sejam os mesmos indivíduos” (Marcuse, 1981, p. 52). O que significaria dizer que é preciso libertar-se da situação de oprimido, de escravo moderno para que com isso se possa ser compreendido

como um outro ser humano, com a humanidade de fato que lhe fora rejeitada, mas antes é preciso ter consciência do seu estado atual de servidão. Um bom exemplo é fornecido por Glauber Rocha a partir do filme *La Potranca*³⁶, através do tema da “atração/repulsão de duas raças - europeia e Índia” (2012, p. 7) articulando simultaneamente a questão da dignidade, “resistindo no índio pobre a infiltração negativa do branco” (Rocha, 2012, p. 7). A situação é a seguinte: certo europeu propõe ao índio pobre comprar a sua filha com o intuito de ‘purificar’ a raça do índio, ao que este responde que “aceitaria o cruzamento pró-purificação mas só que ao invés de vender-lhe a filha, lhe compraria a mulher loura” (Rocha, 2012, p. 7). A narrativa insinua a ideia da transferência psicológica, na qual o índio não se vê intimidado diante da “magnitude” do branco europeu. É isso que esperamos do cinema descolonial, imagens que não se vejam intimidadas e utilizem de sua gramática própria de maneira soberana, sem hierarquias técnicas ou imagéticas.

De toda essa problemática resulta a diferença entre uma imagem descolonial e uma imagem colonizada. No Brasil, isso pode ser visto na tentativa de se fazer um cinema nacional na década de 1960, quando as produções estavam bastante divididas entre um cinema produzido no Brasil, porém descaradamente como cópia de produções e técnicas hollywoodianas e um cinema mais engajado com a cultura e os aspectos determinantes da imagem verdadeiramente nacional, como no Cinema Novo. Por outro lado, o espectador domesticado não está apto para se identificar numa imagem que não seja aquela dada pelo colonizador, pela lógica hegemônica. Isso porque:

também em medidas variáveis em cada caso - os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações (Quijano, 1992)

O objetivo é claramente a dominação, e o subdesenvolvido não quer se ver como tal e tampouco se ver obrigado a mudar de situação, porque ele já está disciplinado, devidamente “catequizado”. Sem dúvida isso constitui um grande problema que fere a dignidade do “outro”, do “diferente”, e que deve ser combatido através da revalorização cultural e do reconhecimento de uma memória cultural rica. Um exemplo mais radical e atual da imagem contra-hegemônica pode ser encontrada nos povos nativos, resistentes, que possuem sua

³⁶*La potranca* (1960) é um filme argentino-mexicano dirigido por Román Vinoly Barreto.

marca mais original na produção cinematográfica, sendo possível identificar uma estrutura totalmente diferente na concepção imagética, como no caso do Coletivo Guarani Mbya³⁷, em que uma nação³⁸ indígena brasileira (Guarani Mbya) pode ser vista como sujeito e não mais como objeto do filme documentário (Felipe, 2019, p. 248).

22 ANTROPOFAGISMO AO ENCONTRO DE UMA IDENTIDADE CULTURAL

A aceitação do diferente, como podemos perceber, constitui um passo importante na valorização dos povos subdesenvolvidos que sofreram da violência colonial. Seria possível, no entanto, ir de encontro à restituição da sua identidade e ao mesmo tempo absorver aspectos de culturas alheias, e mesmo da cultura colonizadora em proveito próprio? Como se constitui o povo brasileiro e simultaneamente a sua imagem? Temos portanto nesse momento a tarefa de definir a configuração de uma imagem híbrida, de um povo que é híbrido e que ao mesmo tempo deve respeito à memória de culturas nativas. Para essa assimilação nos voltamos para um exame dos argumentos antropofágicos, pois não seria mesmo possível falar de um cinema original brasileiro ou sul-americano, se não admitirmos que tal técnica não tivesse surgido nas sociedades colonizadas³⁹, seria mesmo insidiosa nossa defesa se negássemos a história. Estaríamos nos colocando em uma armadilha se, contudo, nossa tese estivesse pautada na negação dos contatos interculturais e numa pretensa estabilidade histórica, não sujeita ao *tempo*, aos seus imprevistos. Sustentamos que não se deva, e não temos a menor pretensão de negar a cultura estrangeira, ainda mais tratando-se da particular formação etno-cultural na

³⁷ Refere-se ao coletivo indígena encontrado comumente na região meridional da América do Sul, que corresponde a um subgrupo do povo Guarani. Também são conhecidos por outras denominações e alterações na grafia, como mbias, m'bya ou embias. Esse coletivo faz parte de um movimento no qual transmite suas tradições e preservação da memória através de imagens descoloniais cinematográficas produzidas em cooperação pelos próprios integrantes da comunidade. Sobre essas imagens é interessante mencionar que, “[r]etomando Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995), em um dos primeiros artigos escritos sobre o Vídeo nas Aldeias, podemos concluir que a obra do Coletivo Guarani Mbya carrega as três condições que comportam o ‘ponto de vista do nativo’: a instalação da versão do *Outro* sobre a sua própria história, os seus modos de ser e viver; a colisão do ponto de vista indígena com o ponto de vista do mundo dos brancos; e o acolhimento das demandas dos povos originários mais diretamente ligadas às demandas da sociedade nacional (como a questão territorial, do patrimônio cultural, dos estereótipos e estigmas)” (Felipe, 2019, p. 249).

³⁸ Utilizaremos os termos *nação* ou *mundo* em substituição de *tribo* por tratar-se de um pejorativo etnocentrista.

³⁹ Ha controvérsias em torno da invenção do cinema, no entanto a maioria a atribui aos irmãos franceses Lumière no ano de 1895, ano da primeira sessão pública de cinema, enquanto a história americana atribui tal invenção a Thomas Edison.

América do Sul. Devemos, antes, pensá-la, pensar com ela e nela. Entretanto, não significamos dizer com isto que devemos pensar *a partir dela*. É preciso se localizar, para em seguida desterritorializar, desconstruir o que é tido como verdade absoluta. O cinema ocidental, deste modo, não deve ser imitado, reproduzido (e sequer necessita ser compreendido) pelos colonizados, mas é possível que se possa deglutir, expelir e regurgitar alguns dos aspectos da cultura alheia de forma a não perder, ou de re-criar a sua identidade cultural. Nessa via, poderemos falar de um cinema subversivo, de imagens cuja gramática, por ser própria, ao ocidental seja inapto para apreender de imediato, não propositalmente, mas porque exige a saída da sua zona de conforto, exige esforço e um interesse que é voltado para a compreensão do outro, em vez do interesse projetado no desejo de dominação.

Adotamos a ideia de que não existe uma gramática pretensamente universal, de modo que as gramáticas são aqui definidas e definidoras dos mundos diversos. Logo, a gramática do mundo ocidental é radicalmente diferente do mundo indígena, por exemplo. Pois, se analisarmos a cinematografia de comunidades indígenas como as do Coletivo Guarani Mbya perceberemos o grande contraste entre a formação das imagens, não apenas em relação ao que se vê, mas em como é mostrado. As imagens carregam um tempo específico, que o cinema tradicional não está habituado, essas imagens falam por si e não se conformam mais em serem representadas como o Outro, como se não fossem capazes de se expressarem por si mesmas. A questão que se coloca aqui é que mesmo que se mantenha a essência da apreensão das imagens e utilização de algumas técnicas cinematográficas, ainda assim o instrumento utilizado permanece uma apropriação alheia, como

[a]s ideias, como os ramos de uma árvore, podem subir e ramificar-se no espaço etéreo, mas a sua razão de ser está na terra que as nutre. Sem raízes nacionais, a pretensão de dimensionar qualquer produto ideológico em termos universais seria errada.⁴⁰ (Getino; Solanas, *apud*. Avellar, 1995, p. 124).

Esse é, todavia, o resumo do sentido da antropofagia, mais um tema que não pode ser negligenciado nesta pesquisa. No entanto, para entendermos os aspectos antropofágicos no cinema, tentaremos antes contextualizar o próprio conceito de antropofagia nascido no Brasil, a partir do movimento Modernista (1922) encabeçado por Oswald de Andrade, como uma espécie de antídoto para o imperialismo. Esse movimento teve influências artísticas e filosóficas fundadas em André Breton, Friedrich Nietzsche, Friedrich Engels, Johann Jakob

⁴⁰ Tradução de: las ideas, al igual que las ramas de un árbol, pueden ascender y bifurcarse hacia el espacio etéreo, pero su razón de ser está en la tierra que los nutre. Sin raíces nacionales sería errónea la pretensión de dimensionar en términos universales cualquier producto ideológico.

Bachofen e Robert Briffault, por exemplo (Andrade, 1990). A proposta do movimento antropofágico surge, entretanto, com a necessidade de uma arte que pudesse ser reconhecida pela sua autenticidade, que fosse de fato brasileira, e não apenas uma reprodução dos padrões europeus, sobretudo nas artes plásticas e literárias. Essa necessidade reflete no reconhecimento de uma identidade nacional própria. A antropofagia manifesta-se como uma metáfora do canibalismo. Sendo o canibalismo, *grosso modo*, uma antropofagia ritual

encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura - Astecas, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comiam los hombres*. Não o faziam, porém por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modelo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa parte primitiva de toda a humanidade. (Andrade, 1990, p. 101; ênfase do autor)

O manifesto⁴¹ em si, inspirado em manifestos *avant-gardistes* europeus e escrito a partir de problemas colocados por uma classe artística elitizada⁴² do país não constitui por si só um avanço no sentido de uma inspiração descolonial, mesmo que o ponto principal se mantivesse sobre a questão da colonização no campo artístico. Todavia, a ideia ali inscrita, fundada na invocação do canibal primitivo, através da negação da figura do bom selvagem e substituindo-a por um selvagem criativo e inovador nos permite, sem dúvida, projetar o termo no sentido de uma pesquisa descolonial entre o discurso cultural e uma perspectiva pós-colonial. O antropofagismo é, conquanto, percebido muito mais inserido num sentido pós-colonial que como discurso descolonizador, não obstante, no escopo de resgatar uma identidade julgamos que deva haver um encontro entre esses dois polos, onde de um lado posicionamos as raízes indígenas dos povos violentamente colonizados ou resistentes, e do outro, - porém num embate de frente - com o contexto pós-colonial, compreendida aqui toda a

⁴¹ O *Manifesto Antropófago* foi publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia*, Ano I, N.I, maio de 1928.

⁴² Apesar do tom de crítica feito, essa mesma atitude vai surgir também por parte de Oswald de Andrade, autor do manifesto. Benedito Nunes destaca, no prefácio à *A Utopia Antropofágica* (1990), a importância de se compreender a trajetória política também como característica significativa na assimilação do alcance do manifesto, em 1930, Andrade optara politicamente por apoiar a extrema esquerda, iniciando sua militância na política marxista. Confessando, em 1933, no prefácio de *Serafim Ponte Grande* ter sido palhaço da burguesia. Diria Oswald que “como tantos outros de sua geração, passara pela experiência vanguardista por efeito de uma inquietude mal compreendida, que ignorava a origem social e o fundo político dos seus anseios. Em tais condições, a bandeira rebelde, nem preta nem vermelha, do primitivismo nativo por ele sustentada a doses de sarcasmo, fora como uma doença infantil - o ‘sarampo antropofágico’, que atingira indistintamente aqueles que não tinham recebido a vacina marxista”. Todavia, seu marxismo será nuançado, e mesmo ambíguo e contraditório, de modo a “submeter o marxismo à uma filtragem ‘antropofágica’”, quando finalmente rompe com a corrente política em 1945 e reassume o antropofagismo como “oposição crítica ao marxismo”. (Nunes, *Antropofagia ao alcance de todos*. In: Andrade, O. *A utopia Antropofágica*, 1990, pp. 5-8).

estrutura diaspórica e a miscigenação. Através de um diálogo equilibrado entre nativos e novas identidades culturais.

A noção de canibalismo cultural refere-se à apropriação de aspectos da cultura hegemônica, porém na perspectiva do mundo do nativo ou do “outro”, deglutindo aquilo que lhe pode ser útil e que associado com o que já lhe pertencia possa construir novos significados, na maioria das vezes totalmente distintos do significado que era atribuído à cultura ingerida. Por essa lógica, procura-se também reverter a violência de uma versão da história dada como única e verdadeira. O canibalismo cultural é, sem dúvida, a própria imagem da contra-violência, no sentido que,

a importância da ideia do canibalismo nas Américas coloniais é bem conhecida. Foi uma marca de diferença delineada dentro de um sistema de julgamento de valores que favoreceu o quadro cultural europeu e ignorou e desrespeitou as tradições dos povos indígenas. Antropofagia era sinônimo de selvageria, violência e paganismo. Incluí-lo na discussão da colonização da época evoca automaticamente noções de certo e errado e / ou civilização e atraso. Essas construções críticas surgiram na perspectiva dos exploradores, por suas posições de poder e motivações ideológicas. O canibalismo impedia os europeus de se identificarem com os ameríndios, pois a menção de sua existência intensificava o nível de percepção do primeiro grupo sobre a alteridade deste. Os nativos eram vistos não apenas como exóticos, mas também perigosos e desumanos. Como o canibalismo costumava ser vinculado a noções de monstruosidade - canibais ou não -, os nativos eram repetidamente retratados como selvagens cruéis e sem Deus, que representavam uma ameaça aos exploradores.⁴³ (Tostes, 2011, p. 218)

O canibalismo oriundo de manifestações específicas no interior de coletivos encontrados na América do Sul foi suficiente para caracterizar-se como não-humano e selvagem, apontando os canibais como criaturas de alta periculosidade, uma ameaça aos colonizadores, domadores da natureza. Mas, o perigo viria pelo outro lado, como denuncia

⁴³ Tradução de: the importance of the idea of cannibalism in the colonial Americas is well-known. It was a mark of difference outlined within a judgmental system of values that favored the European cultural framework and ignored and disrespected the native peoples' traditions. Anthropophagy was synonymous with savagery, violence, and paganism. Including it in the discussion of colonization at the time automatically evokes notions of right and wrong, and/or civilization and backwardness. These critical constructions came from the perspective of the explorers, due to their positions of power and ideological motivations. Cannibalism prevented the Europeans from identifying with the Amerindians, as the mention of its existence intensified the former group's level of perception of the latter's alterity. The natives were seen not only as exotic, but as dangerous and inhumane as well. Since cannibalism was often attached to notions of monstrosity – whether cannibals or not – the natives were repeatedly portrayed as cruel, godless savages, who posed a threat to the explorers.

Andrade ao destacar que “a ruptura com o mundo matriarcal⁴⁴ produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (Andrade, 1990, p. 104). Sendo assim, a violência maior não seria a de comer o outro, pois o fato de se comer o outro para a cultura antropofágica representava admiração e não superioridade ou ameaça.

O manifesto de Andrade busca propalar a dependência intelectual brasileira, o objetivo é trazer a margem para centro, acabar com o complexo de inferioridade atribuída aos povos dos trópicos. Por exemplo,

[n]a França, diz, quando um pintor ou realizador se abandona à sua intuição criadora, ele se exprime em francês. Sua arte é francesa, burguesa ou não, mas francesa. Num país dependente, neocolonizado, o artista tem que fazer um esforço duplo: vencer a expressão alienada pela cultura estrangeira e descobrir novos pontos de partida. Para se libertar da linguagem burguesa o artista latino-americano se vê obrigado a ir aos confins do feio, a criar uma antiestética: não exatamente a feiura, mas formas que para os padrões burgueses não podem ser belas ⁴⁵ (Solanas, *apud*. Avellar, 1995, p.126).

Que seja feio para os padrões hegemônicos, mas que seja fruto de uma criação autêntica. É nesse caminho que o que o manifesto de Andrade propõe vai de encontro com a antropologia trabalhada por Viveiros de Castro, na qual as visões são invertidas, ou seja, para o colonizado é o colonizador quem ocupa o lugar do bárbaro, sobretudo, quando este violenta a “cultura” do suposto selvagem. Os papéis históricos são trocados. Superioridade e inferioridade culturais são colocadas em cheque, assim como as ideias de originalidade e de imitação. O colonizador oculta suas verdadeiras intenções, mas antes, como seres racionais, precisam justificar sua própria barbárie, apagando memórias e perspectivas de outras sociedades/coletivos, explorando de todas as formas esse povo, subtraindo seus recursos. É, todavia, o intuito do cinema da subversão apropriar-se da invenção da câmera, da “invenção civilizada” e fazer um cinema que é seu. Por consequência, o cinema que, apesar de não ter sido nascido no Terceiro Mundo, é absorvido por ele com a mesma violência colonial que apaga sua memória original e reivindica o instrumento cinematográfico como agente recuperador de sua própria história, recuperação em duplo sentido, tanto no que se refere a

⁴⁴ A concepção de mundo matriarcal em Oswald de Andrade é fundamental mesmo para o entendimento do antropofagismo. Segundo o autor, as sociedades atuais deveriam se inspirar na cultura matriarcal dos índios ameríndios. Sua noção de utopia do matriarcado e pindorama considera, sobretudo, a defesa do índio e da mulher contra as injunções do patriarcado, ao coadunar a ideia de corpo criador da mulher à liberdade dos índios. Suas influências aqui são principalmente encontradas em Bachofen (cf. *O matriarcado: uma investigação sobre a gineocracia no mundo antigo*, 1861), para quem a maternidade constitui a fonte de todas as sociedades humanas; Engels (cf. *Origem da família, da propriedade privada e do Estado*, 1884), segundo o qual o controle da propriedade privada seria o grande responsável pela substituição do matriarcado pelo patriarcado nas sociedades primitivas. O antropofagismo, nesse sentido, é constituído pela proposta de subversão dos valores patriarcais hegemônicos condenados pelo poeta brasileiro.

⁴⁵ Solanas, *Le tiers Cinéma*, entrevista à Jean Paul Fargier para *Cinéthique* n°3, Paris, 1969.

uma volta e preservação quanto a uma revalorização que não se encontre subjugada aos imperativos coloniais. E, assim como a câmera que é considerada como uma arma para os teóricos-cineastas terceiro-mundistas, também o manifesto antropofágico funciona como uma arma, como um instrumento bélico tal qual uma “pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo” (Andrade, 1990, p. 15).

A subversão do instrumento que é a câmera vai possibilitar trazer à tona questões de memória, de identidade e de representação, principalmente ao concentrar-se na representação do mundo, para tentar chegar ao mundo⁴⁶ do qual já mencionamos aqui. Além da câmera, o cinema brasileiro vai “alimentar-se” de algumas técnicas do mundo desenvolvido, na medida em que se possa instrumentalizá-las, utilizando como método “determinadas chaves da técnica cinematográfica” (Rocha, 2012, p. 76) no sentido de transcender o “espírito individual de cada autor” (Rocha, 2012, p. 76), implantando-se, desse modo, no vocabulário estético cinematográfico brasileiro, pois se Glauber Rocha filma “um ‘cangaceiro’ no deserto, está implícita uma determinada *decoupage/montage* fundada pelo *western*, fundação esta mais próxima do *western* do que de Ford ou Hawks” (Rocha, 2012, p. 76). Não podemos dizer que se trata de imitação, mas talvez da mesma forma de interpretar os mundos distintos. Haverá, portanto, choque entre os mundos, incompreensão imediata, porém não será negada a possibilidade do contato entre diferentes culturas, posto que,

colocar diferentes civilizações em contato umas com as outras é bom; que casar com mundos diferentes é excelente; que uma civilização, seja qual for seu gênio interior, para se transformar em si mesma, murcha; que a troca é o oxigênio aqui, e que a grande sorte da Europa é ter sido uma encruzilhada, e que, por ter sido o locus geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhimento de todos os sentimentos o tornou o melhor redistribuidor de energia. [Então, ele se pergunta:] A colonização realmente entrou em contato? Ou, se preferir, de todas as formas de contato, ela foi a melhor? ⁴⁷(Césaire, 1955, p. 6)

Ora, esse contato não deve ser ignorado, e é Césaire mesmo quem responde logo em seguida negativamente, assegurando que a civilização não deve ser confundida com colonização, que por sua vez deprecia os valores humanos. Todavia, uma vez já tendo passado

⁴⁶ Mundo no qual proporemos uma definição fenomenológica de maneira aprofundada no terceiro capítulo desta pesquisa, definição que, *grosso modo*, terá por fundamento o mundo dos famintos, o mundo dos sem identidade, o mundo dos sem “eu” próprio.

⁴⁷ Tradução de: mettre les civilisations différentes en contact les unes avec les autres est bien; que marier des mondes différents est excellent; qu’une civilisation, quoi qu’il soit son génie intime, à se replier sur elle-même, s’étiole; que l’échange est ici l’oxygène, et que la grande chance de l’Europe est d’avoir été un carrefour, et que, d’avoir été le lieu géométrique de toutes les idées, le réceptacle de toutes les philosophies, le lieu d’accueil de tous les sentiments en a fait le meilleur redistributeur d’énergie. (...) la colonisation a-t-elle vraiment *mis en contact* ? Ou, si l’on préfère, de toutes les manières d’établir le contact, était-elle la meilleure?

pela violência colonial, regressar à origem torna-se uma questão utópica, é preciso seguir adiante, sem que com isso tenha que se esquecer o passado, as tradições. Trata-se, antes, de carregar o passado em direção ao futuro. A memória constitui a base dessa nova cultura, dessa nova possibilidade, que não está presa ao tempo, mas antes, ao espaço.

Para nós, o problema não é uma tentativa utópica e estéril de reduplicação, mas de ir além. Não é uma sociedade morta que queremos reviver. Deixamos isso para os fãs do exótico. Prolongar, a carne que já apodreceu sob o sol. *É uma nova sociedade* que devemos, com a ajuda de todos os nossos irmãos escravos, criar, rica com todo o poder produtivo moderno, calorosa com toda a fraternidade antiga.⁴⁸ (Césaire, 1955, p. 19. Ênfase nossa)

O problema, de fato, não está no contato entre culturas, como reiterava Césaire, ou como provocava Andrade com seu manifesto antropofágico, mas na ganância e projeção de uma hierarquia humana, na soberania de um dos mundos sobre os demais que, por sua vez, é dado devido às necessidades do capital, da expansão do capital. É preciso partir da desconstrução das hierarquias, da desterritorialização da cultura e reinventar-se. Só assim é possível dar vida ao cinema descolonial, ou melhor, aos cinemas no plural e em devir. Falamos de *cinemas*, no sentido de abranger não apenas as diferenças entre os gêneros cinematográficos, mas que considere as especificidades no modo de apreender e de produzir imagens, seja um cinema indígena, seja um cinema brasileiro, seja um cinema terceiro-mundista.

A filmografia de Glauber Rocha é largamente influenciada pelos ideais antropofágicos de Andrade. De acordo com o próprio cineasta, que faz referências e aponta objetivamente os antropofagismos voluntários contidos em suas narrativas, percebemos que esses ideais não ficam restritos às referências narrativas e de estilo, mas os próprios personagens, em um sentido mais metafórico, são ‘canibais’. Para o artista brasileiro essa relação é de liberdade (Rocha, 2012, p.119). Segundo ele, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, “o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Claudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro” (Rocha, 2012, p.119).

O antropofagismo encontrado no Cinema Novo pode ser encarado também como um parricídio, de modo que, ao se apropriar de técnicas e argumentos da *Nouvelle Vague*, do Neo-

⁴⁸ Tradução de: Pour nous, le problème n'est pas d'une utopique et stérile tentative de reduplication, mais d'un dépassement. Ce n'est pas une société morte que nous voulons faire revivre. Nous laissons cela aux amateurs d'exotisme. Prolonger, la plus viande qui ait jamais pourri sous le soleil. C'est une société nouvelle qu'il nous faut, avec l'aide de tous nos frères esclaves, créer, riche de toute la puissance productive moderne, chaude de toute la fraternité antique.

realismo ou do *Western* de Ford, ou ainda o distanciamento encontrado no teatro brechtiano, ele vai mais que compreendê-lo, vai interferir em suas formas, destruí-lo e recriar-se. São claras as referências que vemos nos filmes de Rocha à *Nouvelle Vague*, sem que possamos dizer, no entanto, que seus filmes sejam sequer produtos da *Nouvelle Vague*, pois, “não se trata de aplicar à realidade latino-americana as teorias de Eisenstein ou de Brecht como orientadora da prática cinematográfica” (Avellar, 1995, p. 301). As linguagens são ontologicamente distintas, isso porque surgem de motivações distintas e de matérias-primas outras, de mundos que não compartilham de uma mesma gramática tempo-espacial. O Cinema Novo é a história do parricídio cinematográfico, no sentido em que os cinemanovistas algumas vezes encontram-se entre a montagem dialética Eisensteiniana e o plano sequência do neo-realismo, para representar delírios, transe, loucura etc. Mas seus personagens são brasileiros, a paisagem também, assim como são os seus problemas, produtos de uma realidade político-econômico-cultural. As fotografias que encontramos em *Deus e o Diabo e Antônio de Mortes* são compatíveis com a história do Sertão, suas luzes, o cenário, as cores com seus contrastes e tonalidades, bem como suas deficiências. A textura é baseada em xilografia, artesanato típico do nordeste brasileiro. A câmera muitas vezes na mão, e a improvisação da câmera também é a marca de um povo improvisado, um povo remendado, mas completo.

Nelson Pereira dos Santos, em *Como era gostoso o meu francês* (1971) coloca em evidência a ideia da antropofagia em seu filme. Uma história do canibalismo cultural e literal. Não se trata de um filme indígena, mas de um filme sobre o canibalismo dos tupinambás. Para a realização do roteiro, foram necessárias muitas pesquisas para tentar alcançar os diversos pontos de vista (dos tupinambás, dos jesuítas e dos estrangeiros além de uma literatura ficcional⁴⁹ para a composição do projeto), no entanto, a narração feita através dos áudios e transcrições textuais entram em conflito com as imagens apresentadas, contradizem-se, deixando a entender que a história eurocêntrica não é o único ponto de vista a ser considerado, já que ela expõe os fatos a seu favor, sendo, portanto, unilateral. Assim, a obra evidencia a incompreensão cultural dos nativos pelos europeus. *Como era gostoso o meu francês* retrata a relação de “amizade” entre os tupinambás e um francês, Jean, que fora

⁴⁹ Cf. *Viagem ao Brasil*, um livro de aventuras do alemão Hans Staden, que certamente teve bastante influência sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos.

capturado, e que aprendera os hábitos e a língua do suposto amigo. Há uma troca de conhecimentos ao longo do tempo que compartilham. Filme, sem dúvida, de caráter também antropológico, sem deixar de ser ficção. Reforça-se no filme a ideia do antropofagismo cultural encontrado no Manifesto de Andrade, os tupinambás não comem o francês porque têm fome, trata-se de um ritual, devido a boa convivência que tiveram, era uma forma de apreender seus “poderes”, como por exemplo, a utilização dos canhões de pólvora, que na sequência do filme será útil contra os seus inimigos Tupiniquins. Embora pareça bem à vontade entre os tupinambás, Jean tem em mente a esperança de fugir, e apesar dos hábitos adquiridos não temos sequer a impressão de que ele *se torna um Tupinambá*, a adaptação é meramente aparente, sua pretensão de superioridade resiste. Seboipep, a indígena designada para ser sua “esposa”, por sua vez, também não se vê inferior e resiste à arrogância da aculturação promovida pela colonização. Em uma das cenas ela aparece chamando Jean de “*mon mari*”, contudo, ao perceber que seu “marido” tenta escapar para evitar o iminente ritual⁵⁰, é ela a primeira a impedir e a saborear com gosto a carne do seu amado.

Entretanto, para mostrar esse mundo em constante criação e vê-lo representado, além de ter acesso às tecnologias de produção cinematográficas - que hoje em dia podem ser resolvidas com simples aparelhos portáteis- é preciso, à partida, identificar o seu mundo, saber diferencia-lo daquele que é disponibilizado em prol da manutenção da classe dominante. A apropriação, no entanto, não é de modo algum passiva. Posto que ter acesso aos instrumentos não significa produzir inteligibilidades.

Muitas sociedades têm acesso às tecnologias de produção cinematográfica, mas não conseguem fazer dos textos de seus filmes uma parte efetiva da construção do real simplesmente porque seus textos são marginalizados pelos textos cinematográficos e informativos de interesses econômicos mais poderosos. Este modo de neocolonialismo tenta tornar o mundo inteligível em termos que legitimam os interesses econômicos dominantes das corporações transnacionais e podem ser claramente vistos na expansão pós-Segunda Guerra Mundial das indústrias culturais dos EUA.⁵¹ (Zavarzadeh, 1991, pp. 97-98).

⁵⁰ O que nos causa desconforto e também ao autor refere-se à recepção do público brasileiro que parece não ter entendido as ideias do filme, atribuindo ao francês o papel de herói da história e não satisfeitos ao seu desfecho. Nelson Pereira dirá em entrevista para o jornal *O Globo* que, “(...) todo mundo lamentava a morte do ‘herói’. Não entenderam que o herói era o índio e não o mocinho, a tal ponto estavam influenciados pelos banguês de Wayne” (*O Globo*, 29 de setembro de 1971, *apud*. Salem, 1987, p. 267).

⁵¹ Tradução de: Many societies have access to film-producing technologies but are unable to make the texts of their films an effective part of the construction of the real simply because their texts are marginalized by the film and information texts of more powerful economic interests. This mode of neocolonialism attempts to make the world intelligible in terms that legitimate the dominant economic interests of transnational corporations and can be clearly seen in the post-World War II expansion of the U.S. culture industries .

Em resumo, como Rocha propõe, em *Eztetyka do Sonho*⁵², é preciso que haja uma nova relação entre arte e revolução. Proposta que ao se afastar do realismo crítico encontrado no cinema político da América Latina da década de 1960, de inspiração literária, caminha ao encontro de uma antropofagia modernista, do surrealismo europeu, do realismo mágico latino-americano (Bentes, 2002). A filosofia ocidental não deve ser a base do pensamento “subdesenvolvido”, mas configurar um encontro de pensamentos, ou mundos. Todavia, o encontro não é feito nem antes, nem depois, mas no meio. No entanto, o mundo colonial preferiu reduzir-se a um monólogo, de si para si mesmo e de si para o resto do mundo, em um movimento de ir e vir do meio ao começo.

23 UM CINEMA BASEADO NA EMOÇÃO EM OPOSIÇÃO À RAZÃO

Após a exposição de todas essas questões que vão nos dar indícios da existência de mundos distintos e de imaginários que, por vez, acompanham a lógica de cada mundo, ou nos termos de Viveiros de Castro, seguem a mesma “lógica” porém inseridos em mundos que são essencialmente distintos. Segue-se que o discurso colonizador foi um dos grandes erros cometidos pela ganância (des)humana e poderemos finalmente partir para a hipótese de imaginários próprios, dos quais insistiremos em afirmar, dentro do contexto da pesquisa descolonial, não haver qualquer espécie de hierarquia entre eles. Sobre o imaginário não-ocidental (sul-americanos, bem como africanos) presumimos de partida, muito grosseiramente, haver o privilégio dos aspectos emocionais em detrimento de uma lógica mais “racional”, estando claramente exposto no manifesto antropofágico, o avesso do discurso lógico (Andrade, 1990, p. 16), que trinta anos mais tarde influenciará o Cinema Novo, cujo autor afirmara na obra mencionada que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (Andrade, 1990, p. 48), isto é, a forma de pensar e de conhecer do brasileiro é dada menos racionalmente que emocionalmente, no sentido em que a lógica deve ser compreendida de outro ponto de vista, como defendemos até aqui. Logo, sendo essa lógica diferente, com

⁵² Apresentado no Congresso em Columbia, 1971, retomando o manifesto *estética da fome*, ocasião em que situou os países do terceiro mundo diante das potências colonizadoras, esse mesmo manifesto fora apresentado anteriormente em Gênova, Itália (1965), na ocasião do seminário do Terceiro Mundo. Texto consultado em: <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Visualizado em: 21/03/2020.

suas imagens não poderia ocorrer diferente. A substituição de uma racionalidade matriarcal pela patriarcal supõe a diferença de lógica na representação do mundo, tanto na colocação e solução de problemas quanto na importância que cada acontecimento requer em cada um desses espaços. Para Andrade, “a palavra Matriarcado traz consigo a ideia de domínio materno. Seria matriarcado o fabuloso poderio atribuído às Amazonas, no Brasil Colombiano. No entanto, a palavra, como a ideia tem uma história que perfeitamente a elucida e confina” (Andrade, 1990, p. 211), e o materno remete à proteção, ao cuidado com o outro, ao agir baseado em instintos e intuitivamente, à gestação da vida. O Cinema Novo carrega essa marca, os grupos agem em bando em prol de um interesse geral, há a passagem da consciência individualizante, oriunda da cultura da propriedade ocidentalizada, para uma consciência pluralizante. A invenção do patriarcado, embora possa não ser de origem grega, “foram os gregos que através de Ésquilo, que definitivamente fixaram as transformações da era matriarcal para a do poder paterno” (Andrade, 1990, p. 212). Consequentemente, tendo se dado no ocidente, ganha maior atenção histórica que a história do matriarcado (Andrade, 1990, p. 213).

Em Glauber Rocha, temos a expressão escancarada da defesa de um cinema irracional, ao menos no sentido de uma racionalidade própria, e que portanto escapa à definição de racional difundida, *grosso modo*, pela filosofia ocidental. O cinema engajado, como a arte, deve ser muito mais que uma teoria, e no terceiro mundo ele está aliado a uma crítica pós-colonial que é também “ação política do pensamento, de desobediência epistêmica” (Felipe, 2019, p. 237), irracional, porém de força política. Essa deve ser a marca do cinema dos países subdesenvolvidos, que ultrapassa os limites da razão, excedendo seu sentido corrente, e ao fazê-lo estabelece seu próprio conceito de razão. O cinema revolucionário brasileiro, por essa via, desenvolve uma espécie de anti-razão, já que é consolidado num mundo onde o que se tem por toda a parte é um povo inferiorizado e envergonhado, mundo cuja pobreza é seu sinônimo. E a pobreza é o mais irracional de todos os fenômenos (Rocha, *apud*. Avellar, 1995), é preciso, contudo, saber lidar com esses acontecimentos, e um mundo sustentado pela irracionalidade vai produzir imagens também irracionais.

O cinema político irracional é encontrado em filmes como *Barravento*, *Deus e o diabo* e *Der leone have sept cabeças*, entre outros tantos de Glauber Rocha quanto entre a cinematografia sul-americana engajada deste mesmo período. Em *Barravento*, por exemplo,

encontramos cenas reais de transe mítico-religiosos, ligados ao candomblé. As cenas passam-se em uma aldeia de Xeréu, na Bahia, os personagens são descendentes de escravos trazidos da África. Os conflitos começam quando Firmino um antigo pescador que acaba de voltar da cidade grande insiste em mudar o comportamento alienado dos pescadores, a fim de escapar da pobreza e da exploração do dono da rede, que recebe grande parte do lucro das pescas. A fábula de *Barravento* traz à tona as questões que versam a alienação religiosa ao mesmo tempo em que se busca a sua identidade, e que se busca no sentido não perde-la. Segundo, Ismail Xavier (2012), há um embate entre a afirmação de uma identidade cultural e a questão que envolve a luta política contra a exploração do trabalho (p. 80). Tais questões podem ser lidas em níveis distintos, sem que haja um acordo no plano racional, pois para os pescadores o alienado (religioso e cultural) é Firmino e em seguida Aruã, enquanto que para estes os alienados (políticos) são os primeiros. Rocha não deixa clara sua posição sobre nenhum dos lados, o que leva Xavier a concluir que “é difícil estabelecer um princípio claro e unívoco de coerência” (Xavier, 2012, p. 82). Além do mais, “não há, por exemplo, a separação entre o nível “mais profundo” do enredo - racional, iluminista, desenvolvimentista e o nível “mais epidérmico” das imagens, movimentos de câmera e batiques - irracional, mágico, religioso” (Xavier, 2012, p. 79). *Barravento* traz uma narrativa coberta de ambiguidades e desequilíbrios, através de um misticismo trágico-fatalista, em momentos que nos remetem algumas vezes a uma tragédia grega, seria então mais um antropofagismo glauberiano?

Em *Deus e o Diabo* a história é desencadeada pela revolta do vaqueiro Manuel. Já aqui a relação da alienação religiosa está relacionada com o catolicismo mítico-ritual, sintetizando ao misticismo beato o cangaço e a história de coronéis. As personagens cegas estão presentes nos filmes de Rocha, como testemunhas e videntes. É uma testemunha cega quem se encarrega de “narrar” a história, de mostrar os caminhos. O delírio e o transe estão presentes em cada cena mostrada, e são características da própria anti-razão.

Enquanto que em *Der leone have sept cabeças* (1970), filme rodado no seu período de exílio (República do Congo) cuja antropofagia e o misticismo irracional são encontrados já no título que busca sintetizar as línguas dos colonizadores que integram a obra e os problemas assemelham-se aos do Brasil. Rocha trabalha de forma experimental através de alegorias que vão dar formas à história da dominação e exploração colonial do ponto de vista do colonizado, oprimido. O enredo é confuso, assim como as personagens, porém as influências

de Frantz Fanon permanecem bastante claras. O enredo conta com a figura turva de um padre jesuíta e seus esforços de colonização religiosa através de suas profecias, que em dado momento vai deter Pablo, um guerrilheiro comunista, e entregá-lo às potências colonizadoras caricaturalmente representadas por um comerciante português, um agente americano e um mercenário alemão, que estão a serviço de Marlene, outra figura misteriosa na trama. A exploração continua com o auxílio de um presidente corrompido pelos colonizadores, segue-se que o guerrilheiro é recuperado pelo líder nativo Zumbi e Marlene capturada e crucificada pelo padre. No entanto, toda a constituição é levada em tom de alucinações, há o empréstimo do teatro brechtiano em muitas cenas, o tom é sério e profético do padre, contudo, os figurantes nativos que completam o quadro riem, sem nada entender, outros tentam conter-se num esforço desajeitado para manter a seriedade da cena. Provavelmente estão a pensar: “é um louco”, isso por conta de suas ações que se dão como inesperadas, portanto, irracionais, não possuindo, muitas vezes, qualquer relação com o que está sendo recitado. E os planos se confundem, não conseguimos distinguir nitidamente o primeiro do segundo plano, salvo pelas ações que estão dessincronizadas e se complementam sem que sejam necessárias umas a outras, uma não diz nada, ao menos de imediato, sobre a outra. Seus planos possuem pouca profundidade e às vezes nenhuma, como num quadro sem perspectiva. A presença das músicas nativas, das danças e dos rituais complementam a obra. Algumas cenas de violência são mostradas em segundo plano (ainda que confusos com o primeiro), como na cena do anúncio do novo programa de Marlene, e nossa atenção a esta cena fica totalmente difusa. Afinal o novo programa de Marlene não interessa em nada, e é justamente ela que constitui o primeiro plano, enquanto a violência física passa-se ao fundo sem profundidade espacial. Vemos ainda algumas imagens embaçadas em “super zoom” acompanhadas de silêncio, seriam, portanto, alguma metáfora? A metáfora dos gritos de morte ao colonialismo?

A gramática dos filmes é dada pela montagem, cuja pontuação são os cortes e planos. A subversão das imagens está também no desenquadramento de Corisco em *Deus e o Diabo*, na “desorganização” das sequências das cenas, no excesso de informação sonora e visual (a exemplo de *Câncer*, 1972). Os personagens subversivos entram em contato direto com o cenário natural, os personagens não apenas frequentam os espaços como são partes essenciais e constitutivos dele. Personagens e cenários naturais entram em transe. O Glauber Rocha do início da década de 1960 está ainda mais preocupado em mostrar os processos de alienação

religiosa que em reforçar as questões identitárias que tem inevitavelmente relação com suas crenças, com seu contato com o natural e o sobrenatural. Logo, nesse primeiro momento, como observamos em *Barravento* sua preocupação está em visibilizar os obstáculos impostos pela alienação religiosa na luta pela libertação. No entanto, em seguida o cineasta vai renunciar a essa ideia da religiosidade como alienação e aliá-la à representação de uma resistência cultural frente à cultura dominante e como afirmação essencial da identidade (Xavier, 2012, p. 54).

Ora, existe uma ideia de que o povo colonizado tem a natureza diferente do colonizador, e dessa natureza presume-se o antirracional e a importância do místico. Uma parábola sobre o “homem cordial” contada pelo sociólogo brasileiro Sérgio Buarque de Holanda ilustra bem essa percepção da relatividade entre emoção e razão, sobretudo como característica fundante da personalidade do brasileiro:

a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam com efeito, um traço definido do caráter brasileiro (...) seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo- ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças. (...) Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrario da polidez. (...) No homem cordial, a vida em sociedade é de certo modo uma verdadeira liberação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se em si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de extensão para com os outros reduz o indivíduo cada vez mais à parcela social, periférica, que no brasileiro -como bom americano- tende a ser o que mais importa. Ela é, antes, um viver nos outros. (Holanda, 1995, pp. 304-306).

Evocamos aqui mais uma vez as premissas defendidas por Viveiros de Castro em que a emoção não esteja subordinada à razão, no sentido de uma oposição e hierarquia entre alma e corpo, sendo, portanto, ambos modos de conhecimento - ao determinar seus respectivos contatos com o mundo - e argumentação igualmente válidos. A crítica feita ao ocidente encontra-se no sentido de uma “domesticação” violenta do pensamento dito selvagem. Isso resulta num suposto restabelecimento à necessidade primordial dos outros à submissão da racionalidade, que no entanto, “eles [os selvagens] nunca reivindicaram” (Viveiros de Castro, 2017, p. 46). Além disso, “a ausência do conceito racional pode ser vista positivamente como um sinal da desalienação existencial dos povos envolvidos, manifestando um estado de indissociabilidade de saber e agir, pensar e sentir, etc.”⁵³ (Viveiros de Castro, 2017, p. 46).

⁵³ Tradução de: l’absence du concept rationnel peut être vue positivement comme signe de la désaliénation existentielle des peuples concernés, en manifestant un état de non-séparabilité du connaître et de l’agir, du penser et du sentir, etc.

No cinema, o privilégio da emoção é encontrado na utilização de metáforas e alegorias, por exemplo. O cinema “irracional” escapa ao movimento no qual uma ação vai desencadear uma reação, o que geraria expectativas pré-estabelecidas, e portanto, superficiais demais, o que não condiz com um cinema de profundidade. Porém, algumas imagens não carecem de explicações conceituais, apenas de serem vistas, percebidas, experimentadas e sentidas. Imagens que se colocam umas após as outras com argumentos irracionais, com cortes irracionais, que não pertencem nem à cena precedente tampouco àquela que se sucede e “começa a valer por si mesmo” (Deleuze, 2005, p. 240). O que encontramos nas imagens dos filmes mencionados de Rocha estão inseridas nessa noção deleuziana de irracionalidade dos cortes, na ideia de indiscernibilidade de imagens que se sucedem, que são fotografias autônomas, mas que não se concretizam em um conjunto essencial entre elas. Nestes cortes e mesmo nas sequências mais irracionais que comportam círculos que giram em movimentos contrários como na cena icônica do beijo entre Corisco e Rosa em *Deus e o Diabo*. O que temos nas montagens irracionais, que escapam às montagens hegemônicas “em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* a outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte” (Deleuze, 2005, p. 240). Essa declaração será dita a propósito de *Je t’aime, je t’aime* (1968) de Alain Resnais, mas poderia ter sido sobre a cinematografia de Rocha, dada a influência do cinema francês, sobretudo, da *Nouvelle Vague* para as suas experimentações. O irracional, nesse sentido, pode não ter nascido propriamente no Terceiro Mundo, mas certamente dele participa, e se seus cineastas souberam bem aproveitar e regurgitar esse recurso é porque compartilhavam dos seus ideais identitários.

Toda esta questão em torno do emocional, do irracional e do corpo está associada a uma forma particular de pensamento, pois é lá que o irracional se encontra, o delírio, o transe, o sonho e a imaginação. Valorizar nosso imaginário é afirmar, como Andrade o faz no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que a estética existe nos “casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino” (Andrade, 1990, p. 41). Bem como na valorização do uso da “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e geológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (Andrade, 1990, p. 42). Admitir inteligências que se dão fora do nível do racional é um passo à frente em sentido à compreensão dos estudos descoloniais e à apreciação do cinema que nesse meio é desenvolvido. Por isso, o cineasta engajado do Terceiro Mundo deve empenhar-se em

realizar filmes não segundo um desenho poético abstrato e perene, mas sim em relação à situação sócio-política e as suas mutações' (não deve) 'ter medo de ser *primitivo*. Será *naïf* se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será *naïf* se se fizer patrioteiro! Deve ser antropológico e dialético' (Lino Micicché⁵⁴, 1970, *apud.* Avellar, 1995, p.96).

As ficções ocidentais comerciais mais genéricas são baseadas na noção de controle do inimigo, na ideia de colocá-lo em “seu lugar” em vez de destruí-lo, ou seja, dar-lhe uma lição de moral para que ele se ajuste às ideologias ocultas da sociedade. Esse é um reflexo da convicção dos processos coloniais do pensamento. Trata-se do modo pelo qual a crítica ocidental lida com as dicotomias, na relação dialética entre a existência do bem em oposição ao mal, em oposição à aceitação das diferenças, ao múltiplo. Ainda segundo a concepção ocidental, a razão deve sempre (pre)dominar sobre a natureza, ora, a emoção sendo uma reação espontânea a estímulos exteriores, deve antes, de acordo com essa lógica de pensamento, passar pelo controle da razão antes de decidir pela emoção, o que sugere um ato contraditório e impraticável. A própria concepção de religião ocidental precisou passar pelo crivo da razão, foi preciso Descartes, em suas meditações filosóficas, provar racionalmente a existência de um Deus onipresente, onisciente e bom.

Na concepção ocidental, positivo e negativo, mesmo e outro, sujeito e objeto são vistos como distintos e separados, sem possibilidade de concetricidade. O pensamento folclórico, que transforma os opostos em uma unidade, nos encoraja a estarmos preparados e a aceitarmos até a realidade da morte, porque ela não é considerada fora da vida. Na lógica folclórica, o que parece estar fora da existência é sempre visto como, de fato, no próprio cerne da própria existência.⁵⁵ (Gabriel, s/d⁵⁶)

Dizer que existem coletivos que privilegiam o emocional, é antes sair dessa lógica da dicotomia e inserir a emoção e a razão em um mundo onde ambas estejam conectadas independentes de uma medida, em que uma não dependa da outra para que as ações tomem forma, em que a emoção não seja censurada pela razão e tampouco a razão pela emoção. Nesse sentido, razão também faz parte da natureza, ambas podem coexistir concomitantemente no mesmo espaço, sem que se coloquem como exatos opostos, sem repressão e hierarquia, porém, as imagens terão espontaneamente o privilégio de uma das

⁵⁴ Entrevista a Lino Micicché em complemento ao ensaio *Appunti per uno studio su Glauber Rocha, Cinema 60* n°77, Roma, julho agosto de 1970. Incluída em *Revolução do Cinema Novo*.

⁵⁵ Tradução de: In the Western conception, positive and negative, self and other, subject and object are seen as distinct and separate, with no possibility of concentricity. Folkloric thinking, which collapses opposites into a unit, encourages us to be prepared for and to accept even the reality of death, because it is not considered to be outside of life. In folkloric logic, what appears to be outside of existence is always seen to be, in fact, at the very core of existence itself.

⁵⁶ Referência ao artigo *Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics*, consultado em: <http://teshomegabriel.net/third-cinema-as-guardian-of-popular-memory> e visualizado em 17/05/2020.

duas em função da sua concepção de mundo. Ora, “[a] razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime a bala. Para ela tudo o que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo”⁵⁷.

⁵⁷ Depoimento à Raquel Gerber (Fevereiro de 1973) in *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do inconsciente*. Ed. Vozes : 1982. Rio de Janeiro, p. 220.

CAPÍTULO III: DA FENOMENOLOGIA DA FOME À VIOLÊNCIA
REVOLUCIONÁRIA .

3.1 FENOMENOLOGIA DA FOME E O CINEMA *FEIO*

Nos apoiaremos, a partir de agora, em uma perspectiva fenomenológica do problema para determinar uma identidade específica encontrada nos filmes de Glauber Rocha, baseada, principalmente, na experiência da fome. Essa experiência, no entanto, vai legitimar a especificidade das imagens encontradas nos seus filmes, bem como em outros filmes, que dentro do movimento do Cinema Novo, compartilhavam das mesmas noções do povo brasileiro e de um cinema que fosse também brasileiro e que, por conseguinte, fizesse algo por esse povo, para além de se deter em mostrar sua realidade. Rocha, nesse sentido, será enfático na abordagem do problema dos famintos. A perspectiva fenomenológica será utilizada como um aprofundamento nesse mundo particular, constituído por uma experiência particular, a fome, e as interpretações que podemos tirar dela a fim de sustentar nossa abordagem de um cinema autêntico e revolucionário brasileiro, que começa forte nos anos de 1960, e que há um resgate de algumas dessas noções no cinema nacional recente, como veremos a partir de alguns exemplos específicos.

A identidade dos povos do Terceiro Mundo, e conseqüentemente do brasileiro, é caracterizada pela fome, pelo feio, pelo obscuro e pelo selvagem, seguindo-se a lógica maniqueísta imposta pelas teorias formuladas em defesa do Primeiro Mundo. Logo, a tentativa de compreensão da fome através da fenomenologia nos apoiará na interpretação das imagens de um povo que é ele mesmo definido pela fome. Desta fome, transcrita em imagens, empreende-se a concepção da identidade de um povo que, ao experimentar um sentimento comum, como resultado terá afetado sua forma de perceber o mundo e as coisas desse mundo. Acreditamos, assim, que com a “fenomenologia hermenêutica” poderemos decifrar o sentido do texto da existência, sentido este que precisamente se dissimula na manifestação do dado (Dartigues, 1992, p. 133).

Começaremos, portanto, nos perguntando qual a essência dessa fome e de que forma ela vai definir um tipo de ser que apelidaremos de *ser-faminto* e que encontraremos como efeito a constituição de um tipo de imagem. Desse modo, partiremos das assertivas mais primárias da fenomenologia husserliana, por não discorrer de uma pesquisa essencialmente pautada na fenomenologia, mas apenas de um enfoque que vai contribuir para definir nossa tese no seu total, isto é, na definição do cinema revolucionário do qual tratamos, e sua relação

direta com os aspectos identitários desse mesmo povo. *Grosso modo*, todo fenômeno tem uma essência, que deve responder à pergunta *o que é o que é?* No entanto, a resposta a esta pergunta pode vir de várias formas ao designar um mesmo objeto-fenômeno, visando-se nesse fato não apenas o fato em si, mas atribuindo-lhe um sentido (Dartigues, 1992, p. 16). Ora, a fome pode traduzir-se, vulgarmente, pelas impressões que experimentamos quando sentimos o estômago vazio, quando percebemos o desespero de não ter como nos alimentarmos ou pela necessidade fisiológica de ingerir um (determinado) alimento. Em todos os casos citados poderemos dizer, sem muita dificuldade, que se trata de fome, não se reduzindo, contudo, o fenômeno da fome a nenhum desses casos, mesmo que o fenômeno da fome se dê inteiramente em cada um deles. Por conseguinte, diferenciamos aqui duas possibilidades de sentidos dessa fome, de modo que existe a fome que pode e que eventualmente vai ser saciada enquanto que, por outro lado, há a fome que vai definir o ser do ser-faminto, que é aquele que não possui a mesma certeza do primeiro, e que por essa razão vai desencadear um complexo de experiências físicas e emocionais constitutivas de um mundo, de um modo de viver e de lidar com as experiências desse mundo. Ademais, mesmo que a sensação da fome configure-se nos dois modos de se sentir, as experiências, ou seja, os fenômenos que dali decorrem são distintos, pois, a essência do que é a fome, quer dizer, o seu conceito permanece. E, permanecerá mesmo que ninguém no mundo voltasse a sentir fome. A essência da fome é, portanto, atribuída ao fato materialmente percebido. Segue-se, entretanto, que a forma como ela se manifesta e torna-se consciência dela mesma, isto é, se a fome vai ser sanada ou se é a fome do ser-faminto, que vai designar um *mundo*.

Como já abordamos anteriormente, a compreensão de um mundo é dada a partir daquilo que chamamos de gramática, ou seja, de signos e significados experimentados e compartilhados para que os acontecimentos tenham um sentido e possam ser comunicados, engendrando evidências. Assim, a experiência do fenômeno, que neste caso é a fome do ser-faminto, vem a ser uma evidência porque ela não nasce de uma única experiência, mas da síntese oriunda de uma infinidade de experiências concordantes (Dartigues, 1992, p. 88). Contudo, admite-se que as evidências em geral possam ter um caráter precário, ou seja, que elas estejam vulneráveis ao equívoco, no sentido que, podemos pensar que era fome e, no entanto, tratava-se de outra coisa: ansiedade, dor no estômago motivado por uma doença ou até um vazio existencial. Todavia, a fome determinada como a identidade de um ser já está

sedimentada na sua própria percepção do mundo, no seu contato mais íntimo com a vida e, por isso, deixa de pertencer a um estímulo original, não sendo mais preciso sentir a dor para que se configure sua identidade faminta. É, portanto, a linguagem que ao revelar as coisas do mundo vai, desse modo, conceder-lhes significados⁵⁸ comuns.

O que teremos, de início, é a consciência abrindo-se para o objeto simultaneamente à percepção do próprio objeto, a partir da qual ela pode ser, e vem a ser via de regra, posteriormente imaginada ou lembrada, ou ainda delirada. Por conseguinte, a experiência da fome tende a ultrapassar os limites do físico transcendendo, destarte, a sensação de vazio no estômago e da fraqueza dos membros. Logo, o ser com fome manifestado no eu-faminto, muitas vezes não compreende sozinho o sentido da sua fome e procura com um #outro faminto\$ depreendê-la, levando-nos, com isso, a concluir que o sentido do ser e do fenômeno não podem ser dissociados, e por essa razão a fome do ser-faminto vem a ser a configuração de um mundo e de um ser simultaneamente.

A interpretação desse mundo para o cinema é executada e re-executada diversas vezes, seja para formulação geral do que e de como as imagens serão feitas, isto é, de ordem estética ou ideológica, nesse momento exigindo uma interpretação do realizador, que pode ou não ter experimentado diretamente esse mundo. No primeiro caso, ele poderá testemunhar em primeira pessoa através da gramática que faz parte da sua própria constituição, ou no segundo caso através da proximidade com o mundo, da empatia e da imersão, em segunda pessoa, no mundo do ser-faminto. Há também a interpretação feita pelos atores em cena e finalmente a interpretação do espectador, podendo ser este parte ou não do mundo mostrado. Cada uma dessas “posições” colocando-se mais ou menos próximas da interpretação do mundo ao qual estão se referindo, de acordo com a vivência do ser-faminto como tal e não como aquele que se observa. A interpretação como uma dinâmica renovadora (Ricoeur, 1990) não se atém à intencionalidade do ator, transcendendo, deste modo, à perspectiva do diálogo entre quaisquer um desses polos supramencionados. Temos, portanto, que considerar algumas coisas sobre as possibilidades de conhecer o outro através da hermenêutica, o que de certa maneira implica o

⁵⁸ Para uma melhor compreensão desse complexo processo indicamos a leitura de *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, segundo o filósofo, *grosso modo*, significado é uso, desse modo, a palavra não tem um significado mas é reconhecida pela sua prática. Para o autor alemão, uma expressão vai tornar-se significativa no momento em que é compreendida seja na prática da linguagem, no uso comum das palavras, ou entendida no modo de comunicação no mundo. Sendo assim, nós não aprendemos significados, mas nos familiarizamos com o seu uso na vida prática social. (Wittgenstein, *Investigações filosóficas*. São Paulo : Nova Cultura, 1996. pp.9-15).

auto-conhecimento. A propósito de Dilthey, sobre esse problema, a especificidade da hermenêutica

visa a reproduzir o encadeamento, um conjunto estruturado, apoiando-se numa categoria de signos, os que foram fixados pela escrita ou por qualquer outro procedimento de inscrição equivalente à escrita [aqui nos interessando os signos visuais do Cinema Novo]. Torna-se impossível, pois, apreender a vida psíquica de outrem em suas expressões imediatas; deve-se reproduzi-la, reconstitui-la, interpretando os signos objetivados; regras distintas são exigidas por esse *Nachbilden* (...). (Ricoeur, 1990, p. 26)

Trazer o mundo do ser-faminto para a tela é reconhecer as dificuldades que envolvem o processo interpretativo, mas sobretudo, usar da ficção para traçar um “caminho privilegiado da descrição da realidade” (Ricoeur, 1990, p. 57), sendo o uso da metáfora no cinema importante para re-descrever a realidade de um mundo. A metáfora, como facilitadora vai sensibilizar os agentes dessa dinâmica de forma que a realidade, ela mesma, não poderia fazer.

A complexidade do processo linguístico, a qual não iremos aprofundar, transporta qualidades tanto reflexivas quanto pré-reflexivas que vão direcionar o movimento do eu, que por sua vez, externalizam ou internalizam em determinada linguagem, que podem ser verbalizadas, comportamentais ou psicológicas. No caso de um mal-estar, por exemplo, o sujeito pode expressar-se de diversas formas, como por exemplo se encolher, ou ficar mais calado, ou em um grito de dor, o sujeito não pensa antes de exteriorizá-la. Sendo assim, o grito de dor parte de um processo pré-reflexivo, por assim dizer. Também as reações à sensação da fome do ser-faminto tornam-se pré-reflexivas, refletindo-se no seu comportamento. A fome leva ao comportamento irrefletido porque é ela mesma irracional. Essa fome, conseqüentemente, no cinema é melhor traduzida pela metáfora, correspondendo às características mais místicas do cinema de Glauber Rocha. A fome, mais que indicada na força de um grito é subtraída dos silêncios, sobretudo dos olhares silenciosos muito bem expressados em *Deus e o Diabo*, o olhar torna-se marca da fome, da miséria e da revolta nesse filme, não é preciso dizer nada. Está no silêncio catatônico da primeira cena de Rosa, que já não tem vontade ou forças para responder verbalmente às esperanças proféticas de Manuel. Mas ela, sem dúvida, responde através do desespero do seu olhar. E os olhares de famintos são muitos, olhares fixos, fracos e que incomodam. Logo, “é pelo corpo e não mais por *intermédio* do corpo”, e aqui mais especificamente pelos olhos, “que o cinema se confunde

com o espírito, com o pensamento” (Deleuze, 2005, p. 227), e dessa confusão surge um mundo.

Contudo, para aqueles que não possuem a ‘gramática’ de um determinado fenômeno, pode subjugar-lo ou fantasiá-lo, como Rocha o denunciara em seu manifesto, ao dizer que a fome do brasileiro “para o europeu é um estranho *surrealismo tropical*”, ou ainda, “para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfaçam sua nostalgia de primitivismo”⁵⁹.

A palavra é, portanto, significada dentro de um contexto social inserida em um processo narrativo que ultrapassa as relações significante-significado, em um diálogo que transfere a condição de sujeito da narração ao destinatário, ou seja, o espectador. Este, compreendido como sujeito da leitura, é o intérprete daquele que enuncia algo para si mesmo e para o outro. Glauber Rocha em vez de tentar explicar os problemas relacionados à miséria de um povo de forma puramente política e racional (Bentes, 2002) vai apelar para uma estética do irrefletido, porém percebido e assimilado: a estética da fome travestida em um cinema “feito”, onde a salvação encontra-se antes no reconhecimento de si e de suas mazelas que em momentos de superação fantasiosos oferecidos pela lógica capitalista hegemônica.

No manifesto *Eztetyka da Fome*, Rocha não procura romantizar ou glamorizar a fome e a miséria: “a pobreza é a carga máxima de cada homem”, diz Glauber, mas deve-se partir dela como dado do presente para construir uma ‘cultura da fome’, intolerável e explosiva, capaz de problematizar-se e superar-se. E a chave para essa virada, segundo o manifesto de Glauber, é constituir uma *estética da violência* (Bentes, 2002). Essa estética é encontrada nos filmes do autor da década de 1960, “de forma mais ou menos aguda” em

Barravento (1961), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969), o média metragem Câncer (1969). Sendo que o filme Terra em Transe, de 1967, trará uma nova torção do pensamento da fome, explicitando o tema do delírio, do sonho e da desrazão, o inconsciente explodido do faminto (Bentes, 2002).

⁵⁹ “A essa leitura piedosa e nostálgica da miséria, Glauber propõe uma saída estrutural. Para ‘compreender’ a fome, dentro ou fora da América Latina, seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento: “o público não suportando as imagens da própria miséria (...)” Assim somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”

Através da arte, que não supera nem resolve o problema⁶⁰ (Bentes, 2002), é possível representar autenticamente um povo, mesmo não se servindo de uma imagem-documental. Pretendemos, todavia, afirmar com isso a existência de um modo de produzir imagens em acordo com o *mundo da vida* desse povo, no qual o faminto pode se ver frente ao espelho que situa o espaço da representação para si e para o outro. A relação especular sustenta no diálogo as vozes que são sempre sociais, e que por sua vez, são acompanhadas de outras dimensões (política, estética, temporal etc.) verificadas nos diversos signos, como por exemplo, nos gestos de uma personagem no cinema, através das cores, dos objetos, de enquadramentos, de uma escolha da *mise-en-scene* em particular, que permanecem de acordo com enunciados de diferentes elementos (culturais, históricos, sociais, lingüísticos), que interagem semioticamente (Zoppi-Fontana, 1997). Deste modo, as metáforas das vozes e dos olhares dos famintos somam-se aos demais elementos para dar lugar aos espaços representacionais deste grupo social.

O que se transforma em imagem não é a própria experiência da fome como realidade vivida, e portanto no momento mesmo que ela é vivida, logo, sentida, mas o resultado transcodificado em lembranças e delírios dessa experiência. Em resumo, é a memória da fome com as marcas que ela deixa, a memória das sensações por ela experimentadas. Assim, a imagem mostrada carrega o conceito da fome, sua ideia, sem ser ela mesma a fome. Contudo, as imagens de Glauber Rocha não se reduzem à mera representação dessa fome, elas entram em transe, porque o transe é a marca de seu cinema⁶¹, porque o transe é a alucinação e flutuação da experiência contínua do faminto. Essas imagens entram em transe com os personagens, cenários, objetos e assim com o espectador, formando um só fluxo (Bentes, 2002). Elas tornam-se metáforas ou alegorias numa estética marcada pela terra seca e infértil do sertão.

⁶⁰ De fato estamos lidando aqui com a solução material do problema, que não pode ser resolvido pela arte em si, no entanto, assim como, de acordo com Ousmane Sembene o objetivo do filme não é fazer a revolução, mas preparar-nos para a revolução (cf. Entrevista com Ousmane Sembene, Cinema-Quebec, vol.3, n. 9-10 pp.13-18). No entanto, como já argumentamos, existe uma revolução estética inerente aos filmes descoloniais que não deve entretanto ser confundida com os problemas materiais tais como a miséria e a fome, mesmo que possamos admitir que a visibilidade desses problemas possa constituir um passo em direção à uma solução.

⁶¹ Ivana Bentes (2002) ressalta que “fazer entrar em transe ou crise é uma das características do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro. [...] Glauber não tematiza o transe, cria cinematograficamente o transe através da câmera na mão e da montagem. O transe em Glauber é uma *Celebração* propriamente cinematográfica”.

A fome de uma nação, de um coletivo ou de um povo deixa de ser a fome sentida individualmente e passa a ser a marca característica geral destes. E, quando não se questiona e se oculta, ou mesmo se subestima a fome sentida, o que decorre dessa experiência está longe de um acesso a uma verdade correspondente ao resultado da apreensão do mundo. Sendo assim, tal experiência encerra-se em uma verdade produzida pela ideologia dominante⁶², em que a fome, por ser feia, deve ser negada. Os significados dessa fome estabelecem um texto específico para a compreensão do fenômeno, e, por conseguinte, o que temos é a desvalorização social do sujeito diante do mundo compreendido como a sociedade global. Uma desvalorização no sentido ôntico, pois ele não só se sente humilhado e impotente, como também se percebe incapaz de modificar as condições sociais em que vive. A fome é a miséria e vergonha do mundo e faz do ser-faminto parte de uma natureza que não foi capaz, por seus próprios meios de saciar sua própria fome. O faminto que esconde sua fome e a miséria do seu povo é aquele que pressionado pelas ideias do sistema-mundo capitalista não deseja permitir uma possível redução ontológica com relação ao Primeiro Mundo. Todavia, o trabalho de artistas como Glauber Rocha concentraram-se em reverter essa fraqueza em força, em passar da *Fome* ao *Sonho* (Bentes, 2002).

3.2 A VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA DA IMAGEM

Muito apontamos sobre a violência revolucionária até aqui, porém não a delimitamos, isso porque para entendê-la era preciso antes ter passado pelas questões cruciais que a tornaram essencial e inevitável para se escapar das amarras do pensamento hegemônico e buscar uma identidade própria ao sul-americano, bem como o seu resgate para os povos autóctones. Para tanto, foi preciso argumentar em defesa da não-hierarquização entre os mundos e, sobretudo, para o *novo* brasileiro a sua formação artística e identitária a partir dos processos antropofágicos. Contudo, no que diz respeito ao cinema produzido por esse povo, que vai assim constituir-se ao mesmo tempo em que o representa, é marcado por dois tipos de violência, que podem ser definidos como violência física e violência simbólica. A violência física, no entanto, é encontrada nos filmes na forma mais explícita do seu uso, sendo seu

⁶² Seja através de discursos religiosos “castigo de Deus”, seja pelos discursos de meritocracia do sistema liberal.

objetivo principal motivar os oprimidos a pegarem em armas e partirem para uma revolução, no sentido mais estrito do termo. Para esse feito, os documentários costumam ser mais enfáticos na demonstração da necessidade de uma luta armada contra a opressão proveniente dos processos coloniais, e por isso, retomaremos nesse ponto algumas imagens produzidas por Getino e Solanas, a fim de comparar essa violência explícita com a violência ficcional encontrada em Glauber Rocha. Por outro lado, temos a violência da imagem simbólica, que não deixa, contudo de ser revolucionária como buscaremos demonstrar. A violência simbólica será tratada a partir de elementos de filmes de Rocha, sem deixar de mencionar que ela existe também no documentário-montagem de Solanas e Getino. Essa violência atinge mais profundamente o imaginário de um povo. Para a compreensão de ambos tipos de violência é preciso ter claro que como resposta a uma violência anterior ela será sempre lida nos termos de uma *contra-violência*.

E, o cinema comercial é sem dúvida um potente ator de violência simbólica, de modo que mesmo a violência explícita encontrada nessas ficções, são elas justificadas pelo mero divertimento, pela necessidade de se consumir violência como diversão, e contribuem concomitantemente para a manutenção do sistema na qual

[a] política da ‘defesa’ de matar e massacrar, o adestramento para o genocídio, a normalização de crimes de guerra, o tratamento brutal da vasta população presidiária, acumularam uma alarmante reserva de violência na vida cotidiana. Bairros inteiros das grandes cidades foram abandonados ao crime - e o crime ainda é a diversão favorita nos meios de comunicação de massa. Onde essa violência ainda é latente, verbal ou expressa apenas em atos secundários (como surrar manifestantes), dirige-se primordialmente contra minorias impotentes mas notórias que se apresentam como estranhas criaturas perturbadoras do sistema estabelecido, que têm um aspecto diferente e estão fazendo coisas (ou são suspeitas de fazê-las), que os que aceitam a ordem social vigente não se permitem fazer. (Marcuse, 1981, p. 36).

Em oposição à violência encontrada nas produções cinematográficas *mainstream*, temos a contra-violência dos filmes descoloniais que, seja fictícia seja documentária vai ser sempre vista sob o ponto de vista de um pensamento colonizado como uma violência de mau gosto, pois estes selvagens só querem fazer apologia a uma violência primitiva que os caracteriza como irracionais. No entanto, Marcuse vai ainda mais longe na distinção da violência, já que o próprio conceito de violência, segundo o filósofo e sociólogo alemão, encobre

[d]uas formas muito diferentes: a violência institucionalizada do estado de coisas vigente e a violência da resistência, que, necessariamente, permanece ilegal em face do direito positivo. Falar de uma legalidade da resistência é um sem-sentido. Nenhum sistema social, nem mesmo o mais livre, pode, constitucionalmente, ou de alguma outra maneira, legalizar uma violência dirigida contra este sistema. Cada uma destas duas formas

encobre funções opostas. Há uma violência de libertação e uma violência de opressão. Há uma violência de defesa da vida e uma violência de agressão. (Marcuse, 1968, p. 56)

A violência revolucionária que começa na imagem, pode ou não ultrapassá-la, isto é, pode tornar-se força motriz para uma revolução real ou pode “contentar-se” em revolucionária nela mesma como imagem, em que dentro de um conjunto de imagens ela possa ser considerada revolucionária por libertar-se das amarras da hegemonia das imagens, concebidas pelo Primeiro Mundo. O que vai motivar o surgimento dessa imagem, que é nova e é revolucionária, será a insatisfação da identidade de um povo constituída pela fome e pela opressão, em resposta à usurpação de suas riquezas material e espiritual. Quando a fome torna-se a companheira persistente do subdesenvolvimento, junto com o desespero e a consciência da violência que foi recebida cabe também ao artista evidenciar e provocar o seu povo sofredor em direção a uma mudança, à restituição da dignidade. Poderemos argumentar que a violência não é, naturalmente, o desejável, todavia, devemos admitir que em alguns casos, a *contra*-violência não apenas é justa, como também é necessária.

O uso da violência revolucionária é a marca mais explícita da influência de Frantz Fanon nos cineastas terceiro-mundistas (Avellar, 1995, p. 118), que a utilizam na tentativa do resgate da identidade, através do reconhecimento de si como o próprio, como ator-criador, e não mais como o outro, como aquele que está sempre tentando se equiparar ao colonizador para garantir seu lugar ontológico no seio da humanidade, ao qual foi relegado pelo colonizador. Essa influência será analisada a seguir, sobretudo, a partir de *La hora de los Hornos* e *Antônio da Morte*, mas antes iremos expor os significados dessa violência para o filósofo e psiquiatra martinicano.

3.2.1. A influência da violência colonial para a constituição do cinema revolucionário

A violência foi a primeira forma de convencimento colonial, seja ela física seja ela simbólica, e assim foi deixada aos povos oprimidos como herança, consolidando-se na ‘genética’ dos povos colonizados. Logo, libertação nacional, renascimento nacional, restituição da nação ao povo, *commonwealth*, sejam quais forem as cifras utilizadas ou fórmulas novas que são introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento (Fanon, 2002, p.39). Dessa forma, a ideia de uma transformação social profunda e

fundamental raramente se dará por outros meios que não sejam os da violência. Todavia, essa ideia não é, de modo algum, nova visto que já fazia parte das tradições emancipatórias radicais do século XIX. Estas, entretanto, acreditavam que os privilegiados nunca cedem o poder de bom grado e/ou voluntariamente. O poder que pode ser tanto compreendido como força física, material, capaz de disseminar os corpos não-brancos, assim como a força que se orienta para o massacre de um mundo enquanto “filosofia de vida”, no qual o poder dos oprimidos de construir (preservar) a sua própria identidade e (re)tornar seu mundo legítimo é-lhes sempre subtraído. Será, entretanto, pela construção e afirmação de uma cultura própria que o povo estará munido de armas, pois, “um povo com identidade nacional, concepções e formas próprias de resolver a realidade, é um perigoso inimigo em potencial”⁶³ (Sanjinés, *apud*. Avellar, 1995, p. 226).

No que tange à questão da violência como tática política em Fanon, podemos deduzir a defesa de pelo menos três teses (Wallerstein, 2008), dentre as quais duas delas julgamos relevantes para a nossa perspectiva. Em primeiro lugar, no mundo colonial ‘maniqueísta’, fonte original da violência segundo Fanon, são os próprios atos de violência recorrentes do colonizador que vão desencadear uma resposta também violenta, pois “aquele a quem disseram constantemente que ele os compreendia pela linguagem da força decide exprimir-se pela força” (Fanon, 2002, p. 81). Para o martinicano, o caminho para a liberdade já está apontado pelo colono desde o início, de modo que, “o argumento escolhido pelo colonizado foi-lhe indicado pelo colono e, numa reviravolta irônica das coisas, é o colonizado que, agora, afirma que o colonizador só compreende à força” (Fanon, 2002, p. 81). Já a outra tese levantada, que nos concerne aqui, está na constatação de que esta violência dissimula a psicologia social daqueles que foram colonizados, transfigurando sua cultura política. Contudo, os fatos provaram que esse tipo de violência como seu único trabalho retornava para o povo colonizado como características positivas e formativas (Wallerstein, 2008), posto que, como todo ato violento, deve naturalmente constituir um elo violento, que por conseguinte vai originar uma grande cadeia, na qual esse ato violento totalizante se constituirá como uma resposta à primeira violência dos colonos. O ato violento é portanto acumulado, partindo de um reconhecimento mútuo entre os grupos, em que a nação futura é já indivisa (Fanon, 2002, pp. 89-90). Já que esse grupo composto pelos oprimidos, ou seja, “o camponês, o

⁶³ Tradução de: Un pueblo con identidad nacional, concepciones y modos propios de resolver la realidad, es un enemigo potencial peligroso.

desqualificado, o esfomeado” vai se dar conta “mais depressa que só a violência paga”, não existindo aqui a possibilidade de um acordo entre opressor e oprimido, no qual o oprimido deveria aceitar calado tal submissão. “A colonização, ou a descolonização, é simplesmente uma relação de forças” (Fanon, 2002, p. 64). Em *Der leone have sept cabeças*, a trama deixa claro que não existe acordo para ambos lados, perspectiva esta evidenciada pela cena onde os nativos são fuzilados um a um pelas costas logo em seguida a um cumprimento de mão feito a um dos representantes coloniais. Cumprimento cordial e aparentemente amistoso, um por um, enquanto “ajudava-os” a descer de uma árvore (ou facilitava a sua morte), em que cantavam serenamente suas canções folclóricas, que neste momento, fora interrompida. Não se mostra ali apenas uma morte física injustificada de um povo, é também a imagem de uma alegoria da selvageria praticada pelos colonizadores.

Sabemos, contudo, que os textos de Fanon referiam-se objetivamente a um contexto bastante específico, mas que no entanto, deixa-nos uma abertura para a presente releitura da violência colonial estendida às comunidades sul-americanas que foram igualmente violentadas. Povos que, desde o início do processo colonial foram tratados como culturalmente inferiores, por não serem brancos e portadores de uma educação burguesa, tampouco civilizada. É bem verdade que os grandes responsáveis por essa racialização do pensamento, como apresentado no segundo capítulo desta pesquisa, tenham sido os europeus, que de certo modo, nunca cessaram de opor a cultura branca às outras “inculturas”. Vejamos, por exemplo, o conceito de negritude, este funcionava tal como uma antítese afetiva, ou mesmo lógica, deste insulto que o homem branco lançava à humanidade (Fanon, 2002, p.202). Breve, a teoria da violência em Fanon “deve ser entendida dentro do contexto de uma luta armada pela libertação nacional que se tornou necessária como uma reação contra a violência colonial”⁶⁴ (Gabriel, 1982, p.13).

Sua influência para os argentinos Solanas e Getino, no entanto, pautava-se na crença de que o cinema revolucionário seria determinado sobre filmar com uma câmera na mão e uma pedra na outra, de maneira que, a arte sendo um produto histórico (e também, neste caso, claramente político), deveria funcionar como uma arma na luta pela independência e liberação. Já para o brasileiro Glauber Rocha a justificativa da violência é motivada pela fome de um povo, a partir da sua miséria, em que, de acordo com o cineasta, o Cinema Novo a

⁶⁴ Tradução de: must be understood within the context of an armed struggle for national liberation with has become necessary as a reaction against colonial violence.

compreende antes mesmo dela ser compreendida pela maioria dos europeus ou pelos próprios brasileiros. Os famintos que não têm o que comer envergonham-se de assumir sua fome. Entretanto, o Cinema Novo mostra a origem da fome desconhecida pelos brasileiros, donde a “mais nobre manifestação da fome é a violência” (Rocha, 1965), violência imposta pelas imagens do Cinema Novo.

Logo, as imagens encontradas em Solanas e Getino colocam em evidência a violência que constitui a luta armada como solução, mas mostra também aspectos simbólicos através da utilização de indígenas que relatam a opressão sem a menor intimidade com a câmera, é o olhar de uma criança que se traduz no sofrimento de todo um povo que foi subtraído, a violência também pode ser encontrada na forma da montagem e na ousadia da produção de um filme com mais de três horas de duração, e que teve que burlar a censura. A violência simbólica, por outro lado, é mais explícita na estética de Rocha que, no entanto, não abre mão de mostrar a violência material como caminho. Mas a violência física nos filmes de Glauber Rocha não é verosímil, é propositalmente teatral. Todavia, a violência da imagem é encontrada em Rocha mais que a imagem da violência. Tal violência da imagem é desenvolvida na sua cinematografia, sobretudo, através da música, do folclore, das danças, através da insistência que é também resistência de uma cultura em devir. Há violência na cantoria de *Antonio das Mortes* que não cessa a pedido do Coronel Horácio, essa violência é uma resistência explícita e fatal, ela incomoda o opressor e não se intimida com ele. Há ainda a violência nos enquadramentos de *Deus e o Diabo*, nos movimentos circulares, no enquadramento fragmentado de Corisco com Lampião, representado pelo mesmo ator em um clima de transe, de delírio.

Todavia, a violência revolucionária não é nada menos que a devolução da violência colonial que foi generalizada nas relações sociais, tanto nos aspectos simbólicos quanto nos físicos. Rocha, ao insistir com a cantoria em *Antonio das Mortes*, denuncia a destruição dos símbolos originais e da memória que talvez ainda não sejam evidenciados tão profundamente quanto a violência física produzida, contudo, não menos vexatória para o opressor. A mesma violência vexatória que é atribuída ao colonizador ao fazer o índio vestir-se, com as roupas fornecidas por aqueles, para ir a uma representação de seu coletivo, violência esta acometida através de uma “contradição que passa o eixo da *simbólica da repressão*, com seus *emblemas e símbolos místicos*” (Andrade, 1990, p. 17, ênfases do autor).

Para Glauber Rocha, a violência simbólica significa violentar a percepção, os sentidos e o pensamento (Bentes, 2002), enquanto para Getino e Solanas vemos claramente a necessidade da reação pela violência física nos termos estritamente fanonianos. Na ficção de Rocha nasce a estética da violência, que como em Solanas e Getino não deixa de ser uma pedagogia. Ambas extraídas do exercício da crise, vemos nos filmes do cineasta brasileiro o povo ser “chicoteado, espancado, amordaçado, fuzilado. Ao invés de condenar ‘moralmente’ a violência e a exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela possa ser um intolerável para o espectador” (Bentes, 2002). Todavia,

[n]ão se trata de uma ‘espetacularização’ da violência ou sentimentalização da impotência. Para Glauber, a violência é ‘um amor de ação e transformação’. O marxismo de Glauber tem algo de sádico e histérico, de apocalíptico e messiânico. Para explodir, a revolução tem que ser precedida por um crime ou massacre. Daí seus filmes tematizarem confrontos, violências, transes, mais do que alianças ou apaziguamentos. Mesmo as celebrações em seus filmes surgem como momentos de rebeldia, anarquia e liberdade. (Bentes, 2002)

No manifesto *Estética do sonho*, ocasião do seminário do Terceiro Mundo, Glauber Rocha objetiva através desta comunicação situar o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras, o cineasta defendia que “apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação”, e que “as vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária”. Porquanto que “a revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza”.

Seja nas ficções ou nos documentários, a violência simbólica é encontrada também na forma mais sutil de propaganda das ideologias hegemônicas, donde a violência simbólica que pode ser percebida nos filmes descoloniais é justamente a negação das narrativas hegemônicas em favor de uma imagem própria, que afirme a identidade dos povos oprimidos. Assim sendo, a violência está na aceitação de si e do seu mundo como tão verdadeiros quanto aquele mundo único imposto pelos processos coloniais. Ora, a violência feita pela sociedade industrial monopolista chama-se violência institucionalizada⁶⁵.

A violência da imagem no cinema é trazida pela realidade, mas não somente mostrada pronta, ela está articulada à sua origem, ao seu processo. Aqui a fome é a miséria das imagens, isto é, imagens que não buscam mostrar a beleza da fome, mas uma imagem ela mesma faminta, “feia”, embora portadora de uma grande beleza estética, e “precária”, no

⁶⁵ Cf. Marcuse (1981) a propósito de uma violência institucionalizada em oposição à violência revolucionária.

sentido de não enganar o espectador com belas imagens e belos enquadramentos sobre um problema político-social. A beleza e grandeza dessas imagens revolucionárias estão em se identificar com sua proposta ideológica, no sentido de utilizar-se dos seus próprios recursos para fazer nascer a espera de uma superação do estado de miséria, pois não é a manutenção da fome que se almeja. Motivam a violência do faminto, e essa violência não corresponde, segundo Rocha a um primitivismo. É necessário lembrar, mais uma vez, que essa fome geradora da violência foi antes motivada pela violência colonial, ela não constitui a natureza do brasileiro. E assim, essa fome torna-se simultaneamente motivo e impulso violento para a compreensão e suplantação do seu estado atual. Ela é, portanto, encarnada em contra-violência, revolucionária.

3.3 A IRRECONCILIAÇÃO DOS MUNDOS

Após expor alguns argumentos que justificam o cinema contra-hegemônico brasileiro como revolucionário, faremos agora uma síntese deles a fim de mostrar a irreconciliação dos mundos, para que possamos compreender a importância dos filmes que defendemos aqui na configuração e valorização do brasileiro. Para tanto, ao encadear os problemas do cinema revolucionário alargaremos nossa perspectiva por intermédio de filmes mais atuais que tentam resgatar a ideia de violência, revolução, preservação da memória, busca pela identidade e antropofagismo, através do curta-metragem *O homem que matou Deus* (2009) de Noé Vitoux e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

A irreconciliação dos mundos reporta a uma espécie de irreconciliação das imagens, e na incompatibilidade dos pontos de vista, que impossibilita o encontro de uma resposta em comum. Pois, “não se chamam violência as devastações, torturas, degradações que ocorrem no capitalismo - a expressão ‘violência’ encontra-se restrita à oposição” (Marcuse, 1999, p. 79), rechaçando, assim, o argumento de que a violência da oposição seja igualada à dos dominantes. Destarte, cabe aos não-brancos e “subdesenvolvidos” agirem de forma violenta e sem razão. Posto que os atos cometidos pela classe dita dominante são sempre científica e filosoficamente bem fundamentadas.

A incompatibilidade pode ser percebida no nível gramatical da relação com os mundos, no que Zavarzadeh vai exprimir como inteligibilidade que adquirimos culturalmente

para perceber o mundo, no qual “um filme que é 'perfeitamente' inteligível para membros de uma classe social pode de fato permanecer opaco ou apenas parcialmente inteligível para membros de outras classes (...)”⁶⁶ (Zavarzadeh, 1991, p. 28). Ora, uma pessoa alheia a uma fábula, e a um outro mundo em geral, se não tem a predisposição para aceitar a existência de mundos e imaginários distintos, dificilmente vai compreender uma fábula fora dos padrões da classe dominante, um filme produzido cuja forma se encaixe devidamente nos trâmites da produção cinematográfica hegemônica. Logo, um filme sobre a fome e a pobreza vai passar longe da vista de um indivíduo colonizado, mesmo que seja ele mesmo um pobre faminto, porque essa temática dependendo da forma como ela é trabalhada, ou vai normalizar a fome ou vai espetacularizá-la de modo a desencadear emoções que serão facilmente esquecidas logo após o término do filme, ou porque se trata de uma ficção e por isso fantasiosa, ou porque saímos com a sensação de que não podemos fazer nada quanto a isso, e muitas vezes devido ao fato de que essas histórias estão focadas em personagens individuais, sendo assim, é-se tomado por um sentimento que é antes voltado a uma personagem específica, em vez de pesar-se na fome de *um* mundo, mas pensa-se na fome de Antônio, de Maria, de Manuel etc.

3.3.1 Exemplos da irreconciliação nos filmes contemporâneos produzidos no Brasil

Tal irreconciliação e violência são mostradas, por exemplo, pelo curta *O Homem que matou Deus* do jovem cineasta francês Noé Vitoux que escolheu morar no Brasil, encontrando neste país um campo fértil para suas produções de baixíssimo custo com temas que abordam sempre a violência e a irreconciliação entre opressor e oprimido. O curta é uma ficção em formato de pseudo-documentário e o protagonista é o anti-herói Wem Tom, chefe indígena de uma aldeia localizada no Estado de Rondônia. Ora, enquanto prepara as armas para uma caçada que ali é ato corriqueiro, Wem Tom responde às perguntas que lhe são feitas pelo cinegrafista, que é também o realizador do curta. No entanto, a compulsão instintiva que leva Wem Tom a abater suas presas vai além da necessidade básica de alimentação; esta compulsão nasce principalmente do ódio e o instinto é de contra-ataque. Sendo assim, a satisfação do herói indígena a cada presa alvejada é justificada quando o homem branco

⁶⁶ Tradução de: a film that is ‘perfectly’ intelligible to members of one social class may in fact remain opaque or only partially intelligible to members of other classes (...).

revela-se como caça. Sem muita cerimônia o implacável Wem Tom mostra-se um fora-da-lei, pois naquela longínqua região nos arredores de Rondônia não é permitida a caça ao homem branco (seja esportiva ou para sobrevivência). Contudo, ele luta pela legalização deste tipo de caça em regiões onde a espécie seja abundante ou prejudicial ao meio ambiente. Logo, o letal Wem Tom não demonstra intenção de poupar não importa quem, seja mulher, homem ou criança. Entre cenas que beiram o cômico e o cinismo, podemos encontrar no curta características de um cinema contra-hegemônico, no sentido mais violento, mesmo que surja ainda um certo incômodo por se tratar de uma produção feita por um europeu, e que contenha ainda resquícios de uma perspectiva colonial. Todavia, diante da brutalidade das cenas, ele, Wem Tom, questiona-nos e podemos acrescentar aqui, ao mesmo tempo em que questiona Deus, ou seja, o homem branco criador da história - representado pelo onipresente e onisciente - : “por que é legal matar o indígena e o homem branco não ?” Ora, se o homem branco mata um indígena por prazer, por que o contrário seria tão abominável?⁶⁷ Não queremos dizer com esse questionamento que o prazer possa justificar a violência, mas justamente fazer perceber o quanto essa ideia é chocante, tanto para um lado quanto para o outro. Refletir sobre o “prazer” do homem branco em subjugar aqueles que pensam diferente, que possuem um mundo alheio ao seu e, portanto, incompreensível. Esse choque, deve portanto provocar a reflexão, uma tomada de consciência.

Já em *Bacurau*, filme que teve uma ótima recepção da crítica, sobretudo internacional, possui uma narrativa ousada e perturbadora. Mistura gêneros, tal qual uma grande paródia, como ficção-científica, suspense, ação e faroeste. Os cineastas procuram partir da linguagem hegemônica para então alcançarem as especificidades do nordeste brasileiro. Notamos, inclusive, alguns elementos que foram já descritos nos filmes de Rocha, como a presença do professor, de uma autoridade, responsável por preservar a memória de um coletivo. Bem como, a presença daqueles que escolhem o lado do opressor e esquecem-se que são também

⁶⁷ Exemplo do Pataxó, Galdino Jesus dos Santos, líder indígena brasileiro da etnia Pataxó que foi à Brasília no dia 19 de abril de 1997 para tratar de questões relativas à demarcação de terras indígenas. Após finalizadas as comemorações do *Dia do Índio*, Galdino voltou até a pensão em que estava hospedado e, impedido de entrar por causa do horário, abrigou-se em uma parada de ônibus, onde foi vítima de brutal crime cometido por cinco rapazes da alta sociedade de Brasília. Em sua defesa, no julgamento realizado em 2001, os assassinos disseram que o objetivo era "dar um susto" em Galdino e fazer uma "brincadeira" para que ele se levantasse e corresse atrás deles. Um dos rapazes disse à imprensa que ele e seus amigos haviam achado que Galdino era um mendigo. Apesar do crime ter sido considerado hediondo, os assassinos brancos da alta sociedade estão em liberdade desde 2004, ou seja, de 2001 a 2004, ficaram reclusos com regalias, inclusive possuíam a chave da própria cela, e atualmente os assassinos são servidores públicos concursados.

oprimidos, caso de Antônio das Mortes que ao contrário do casal de brasileiros oriundos de uma região “privilegiada” do país, teve a oportunidade de tomar consciência do seu lugar na luta.

Podemos insinuar que, em *Bacurau*, o que há de relativamente próximo a nossa pesquisa tange a questão da revolta pela violência. O filme faz referência a um “futuro próximo”, na cidade de Bacurau, localizada no oeste de Pernambuco. Dois acontecimentos, que poderíamos dizer simultâneos, dão partida à trama: a morte da matriarca Carmelita, e consequentemente seu velório que vai acabar por reunir e trazer de volta à cidade suas personagens principais; por outro lado, a cidade esta já sendo invadida por estrangeiros que fazem de Bacurau um campo aberto de extermínio, um verdadeiro “safari humano” a fim de dizimar toda a população local. Em clima de contra-ataque, após ver a cidade literalmente sair do mapa e terem seus meios de conexão cortados, os moradores da cidade reúnem-se, deixando de lado seus desentendimentos antigos em prol da luta coletiva. O pessoal, ou seja, os interesses particulares, é deixado de lado e a solução é encontrada pela força do coletivo. É preciso resistir e lutar, pegar em armas, isso porque o inimigo está disposto a tudo, a aniquilar de forma doentia e prazerosa os moradores de Bacurau. Em suma, *Bacurau* pode ser inscrito como uma alegoria da irreconciliação entre os mundos, entre os interesses alheios. Não há diálogo, o que há é a evidência de que o capitalismo não é para todo mundo, a incompatibilidade que leva a crer como insignificantes os excluídos, ou incluídos apenas parcialmente. Os excluídos tidos como a minoria, que aliás, não a título de quantidade, mas em relação a uma oposição ao pensamento “majoritário” hegemônico, a um sistema-mundo que não admite *qualquer um*. Pois, para que alguns usufruam de determinado modo de vida é imperioso que outros sejam explorados, mesmo que isso implique em morte. E essa intenção é clara em *Bacurau*.

Em suma, a irreconciliação encontra-se na aniquilação de tudo aquilo que “o espectador aceita como normal” (Rocha, 2006). Aniquilar o que nos é imputado sutilmente, no nível ideológico, através da contra-violência das imagens, do seu movimento perturbado de ruptura e contestação. De maneira a construir “um cinema que desarruma o que está arrumado pela razão” (Avellar, 1995, p. 80). Pois, a razão prescreve a obediência para o oprimido, mas estes devem ter forças seja no estético seja na defesa material pela sua vida. No estético, na medida em que libera o inconsciente mágico sul-americano, brasileiro. Pela sua

vida, para fazer o que for preciso a fim de não se deixar dominar e não acreditar em verdades dadas, na desvalorização da sua identidade e, por conseguinte, do seu mundo. Nossa ideia de cultura não deve partir de uma noção deformada e sufocada pelos grandes opressores, de ontem e de hoje. Por esse motivo que as narrativas descoloniais buscam chocar através da violência, em todos os seus níveis, pra mostrar que não se está totalmente adormecido, que a fome e a miséria podem tanto enfraquecer como fortalecer na luta pela resistência. Deixando claro que não se trata de selvageria, mas de uma contra-violência em defesa da vida.

Sendo assim, a violência do filme de Vitoux não esta na caça ao homem branco, mas nas imagens onde vemos os índios com vestimentas, armas de fogo e dançando a música do homem branco. Ora, a violência de Glauber Rocha, de Solonas e Getino, de todos os cineastas revolucionários aqui expostos e a violência d'*O homem que matou Deus* é a violência que presenciamos diariamente contra os indígenas, contra os pobres e os negros. É a violência que reprime a grande população brasileira e acentua a fome. É a violência que só sucumbirá quando confrontada com uma violência maior” (Fanon, 2002, p. 61). Mas a violência é feita, e o pior, com o consentimento do oprimido. Tal consentimento é devido a sua crença já naturalizada de sua inferioridade e que para haver progresso é preciso obedecer aos mais fortes, aos detentores da razão, ou seja, a uma razão hegemônica constituída e estigmatizada pelas relações de poder. Nas palavras de um personagem de *Der leone have sept cabeças* “a realidade é que o povo aceita sua própria miséria e não quer lutar para mudar a vida”.

CONCLUSÕES

O cinema revolucionário, segundo nossa exposição, é aquele que procura existir e ganhar forma ao trilhar um caminho contra-hegemônico. Essa foi a grande característica do cinema que surge no Terceiro Mundo e que o Brasil, principalmente através do Cinema Novo, que tendo como porta-voz a figura de Glauber Rocha, vai provar ao mundo a possibilidade de se produzir algo original ao mesmo tempo em que se desenha e redesenha a imagem do povo brasileiro. Essa fórmula foi utilizada em outros países do terceiro mundo, cujos problemas eram semelhantes. Mesmo no interior dessa concepção de um cinema feito com os recursos limitados dentro dos países subdesenvolvidos, as construções entre si não são hegemônicas, e

demonstram que a arte, transfigurada na criatividade e na identidade, embora distintas do “padrão patriarcal hegemônico” são verdadeiras e com grande força vital, simplesmente porque *são*.

Acreditamos que desta forma poderemos (re)construir o novo homem ao destruir o homem colonizado no qual nos convertemos. Isto é, ao tornar visível as imagens do Terceiro Mundo podemos nos encontrar na presença das histórias e dos povos que sem qualquer pena vêm sendo apagados pela lógica hegemônica do capital. Ora, a reinvenção e afirmação de identidades, que escapem ao controle da hierarquia ontológica é possível por meio das imagens descoloniais, por intermédio de suas narrativas autônomas, da produção de resistências epistemológicas capazes de abarcar a experiência diferenciada de tempo, espaço e forças que movem um conjunto de pessoas.

No entanto, um cinema descolonial, sob nossa perspectiva, não deve se privar dos momentos de descontração, não deve estar a todo tempo conectado *explicitamente* com a luta, pois a luta contra a violência simbólica faz-se, sobretudo, com a valorização dos mitos que nos pertencem, em conseguir-se rir e chorar com as histórias do próprio povo, sem a vergonha ou crença em uma pretensa inferioridade. Deve-se ser ator e espectador de suas próprias crenças, ilusões e imagens, na construção ou restituição de uma lógica da realidade. Já que, poderemos constatar muitas vezes que não é o real que nos toca e sim a imaginação, e se somos tocados pela realidade é porque ela nos foi transmitida por alguma imagem, carregada de pressupostos e de emoção.

Naturalmente, não se modifica o mundo apenas por se produzir um filme, mas certamente devido a sua influência ideológica é possível colaborar na produção de contra-inteligibilidades que vão desnaturalizar, ou seja, fazer com que determinados comportamentos derivados das relações sociais existentes deixem de ser confundidos com o óbvio e o necessário, trazendo à visibilidade o que de fato interessa a determinadas comunidades que são diferentes, e cujos problemas e constituição do mundo são concebidos de formas diferentes. Contudo, não cabe simplesmente desmontar a estrutura da ‘inevitável’ relação material, mas antes, ou com isso, resgatar o conhecimento de um eu próprio, que ao ser colonizado, foi ontologicamente diminuído e culturalmente negado.

A imagem revolucionária está associada a uma identidade específica que é aquela localizada fora das matrizes hegemônicas coloniais, feita nos países colonizados com o intuito

de preservar a origem e o valor identitários. Questões que abordam a identidade e representação estão contidas no cinema representativo não apenas da América do Sul, bem como de forma importante no cinema africano (na África ou diaspórico) e no cinema indígena, por exemplo. Encontradas por meio de uma imagem-mémoria, que mais que preservar uma história constrói um futuro onde a dignidade de ser o que se é precisa ser assegurada. Os textos de Fanon colaboraram no embasamento de um cinema revolucionário na medida em que o autor ultrapassa os estudos clássicos eminentemente materialistas a nível das relações coloniais para alcançar uma perspectiva mais abrangente de outros componentes do ser humano, tais como a língua, o corpo, o sexo, o ser, na sua experiência subjetiva, de que resultam traumas na estrutura psíquica do sujeito colonizado. Para Fanon, o colonialismo é muito mais do que um sistema definido, apenas, como exploração estrangeira dos expedientes humanos de um território com recurso à mão-de-obra local, mas sobretudo, ‘negação sistemática do outro, uma decisão de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade’ (Fanon, 2002, p. 258).

À partida, para compreender todo esse processo a partir do imaginário e da percepção do mundo até as produções e reproduções das imagens no cinema é preciso encarar os pressupostos que tomam partido da multiplicidade, admitir que não existe uma única história a ser contada de um único mundo, mas várias histórias contadas de perspectivas similares a partir de mundos diferentes. As histórias são diferentes e são diferentemente transmitidas. E, talvez por isso, no sentido de uma necessidade de manter-se uma ideia, mesmo dentro de uma comunidade, *a priori*, oral, as imagens podem ser vistas oralmente e toda oralidade desse conjunto será percebida, não da mesma forma como se percebe do interior, pois os símbolos são diferentes. E, os mundos embora irreconciliáveis, permanecem comunicáveis e disponíveis para trocas. Por essa razão trouxemos à pesquisa também a noção de antropofagismo cultural e o reforço da coexistência dos mundos. O que vai determinar o devir brasileiro, como um indivíduo “novo”, que não está incólume às mudanças e, sobretudo, às violências vividas. Percebemos este devir brasileiro bem marcado nas personagens de Glauber mencionadas. Bem como, tentamos trazer novas produções que evidenciam não apenas algumas particularidades desse povo como também trazem à tona a violência das imagens, no seu jeito de enquadrar e de se alimentar da produção hegemônica para dela tirar aquilo que

pode lhe convir. Privilegiamos, de certa forma, uma violência menos física que sensível-visual através das imagens cinematográficas.

Ao que nos parece, segundo procuramos demonstrar em nossa exposição, não existe um método correto, uma fórmula mágica que nos oriente como devem ser feitos filmes revolucionários, mas sem dúvida, o que nos resta claro é que ele deve ser em certa medida descolonial, autêntico, no sentido de valorizar e evidenciar a sua cultura, o seu contato íntimo com o mundo, sua identidade. Por isso refletimos aqui sobre algumas propostas em vez de trabalhar ou buscar fórmulas concretas. Antes, as perguntas que nos colocamos são: de que forma o cinema poderia nos levar a reagir contra um sistema político-econômico opressor? Qual o interesse e a importância na busca pela imaginação contra-hegemônica? Tratamos da representatividade desassociada ao modelo capitalista, contra a idealização dos valores burgueses, pois entendemos que para que a emancipação ocorra é preciso saltar fora da lógica da mercadoria. E, como esses filmes poderiam fazê-lo utilizando suas próprias armas para liquidá-los, através de um recurso que em sua origem evidenciava e sustentava a estrutura capitalista - o cinema? Será preciso, portanto, emancipá-lo da lógica da mercadoria e seguir a fórmula de Glauber Rocha: “uma câmera na mão e uma ideia da cabeça”⁶⁸.

⁶⁸ Publicado em: *Arraial, Cinema Novo e câmara na mão*, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1981, 476 páginas.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

- Adorno, T. W. (2002). *Industria Cultural e Sociedade*, 5a Edição, Sao Paulo : Paz e Terra.
- Andrade, O. (1990). *A utopia antropofagica*. Sao Paulo : Globo : Secretaria de Estado de Cultura. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- Avellar, J. C. (1995). *A ponte Clandestina: teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/ Sao Paulo: Ed.34/ Edusp.
- Bentes, I. (2002). *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*. Consultado em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>>
- Césaire, A. (1995). *Discours sur le colonialisme*. Paris : Éditions présence Africaine.
- Deleuze, G; Gattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (2005). *A Imagem-tempo*. Brasiliense: Sao Paulo. (Cinema2)
- _____. (1993). *Difference et répétition*. PUF: Paris.
- Dartigues, A. (1992). *O que é a fenomenologia?*. Sao Paulo: Editora Moraes Ltda.
- Engels, F.; Marx, K. (2008). *O manifesto comunista*. Lisboa : Padrões Culturais.
- Espinosa, J. G. (1969) *Por um cinema imperfeito*. Cuba, 1969. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/por-um-cinema-imperfeito/>.
- Fanon, F. (2002). *Les Damnés de la Terre*. Éditions La Découverte & Syros, Paris.
- _____. (2008). *Pele negra, mascaras brancas*. Bahia: Edufba.
- Felipe, M. A. (2019) *Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena*. V.13 - No 1 jan/abr. São Paulo - Brasil pp.231-254 .
- Gabriel, T. (1982) *Third Cinema in the Third World: The Aesthetic of Liberation*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Getino, O.; Solanas, F. (1969). Toward a third cinema. *Tricontinental*. N.14. pp..107-132.
- Harlow, B. (1987). *Resistance Literature*, Londres/Nova York: Methuen.
- Holanda, S. B. (1995). *Raizes do Brasil*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Jameson, F. (1995). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Londres/ Bloomington: British Film Institute / Indiana University Press.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: an introduction*. Grã-Bretanha: I.B. Tauris.
- Mackenzie, S. (2014) *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. 1st ed., University of California Press.
- Mannheim, K. (1972) *Ideology and Utopia*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Marcuse, H. (1981) *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1999) Pela frente das esquerdas - entrevista. em: Loureiro, I. *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1968). Finalidades, formas e perspectivas da oposição estudantil nos Estados Unidos. *Revista Civilização Brasileira*, v.4, n. 21/22.

- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em: Lander, E. (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino- americanas. Buenos Aires, Colección Sur Sur, pp.118-142.
- _____. (1992) Colonialidad y modernidad/racionalidad. Em: *Peru Indígena* (Lima), vol. 13, nº29.
- Rancière, J.(2011). *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée.
- _____. (2012a). *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- _____. (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo Editora 34.
- _____. (2012b). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ricoeur, P. (1990). *Interpretações e ideologias*. 4.ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves.
- Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das letras.
- _____. *Estética da Fome*. (1965). Nova Iorque, Milão, Rio de Janeiro. Consultado em: http://ml.virose.pt/blogs/texts_14/wp-content/uploads/2014/01/esteticafome.pdf
- _____. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify.
- _____. (2012). *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Salem, H. (1987). *Nelson Pereira dos Santos: O sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sanjinés, J. (1978). Problemas de la forma y el contenido en el cinerevolucionario. Em: *Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* : volumen I, 61 - LVI, Colección Cultura Universitaria: Serie Ensayo, México: Universidade Autônoma Metropolitana, 1988. pp. 117-120.
- Shohatt, E.; e Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Buenos Aires: Paidós.
- Tosta, A. (2011). Modern and Postcolonial?: Oswald de Andrade's Antropofagia and the politics of labeling. In: *Romance Notes*, Volume 51, Number 2, pp. 217-226.
- Viveiros de Castro, E. (2017). *Métaphysiques cannibales*. Paris: PUF.
- Xavier, I. (1980). *Barravento: Glauber Rocha 1962, alienação vs. identidade. Discurso*, (13), 53-86. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37890>
- Zavazardeh, M. (1991). *Seeing films politically*. New York: State university of New York Press.
- Zoppi-Fontana, M.G. (1997). O outro da personagem: enunciação, externalidade e discurso. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, pp.115-123.
- Wallerstein, I. (2008). Ler Fanon no século XXI. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 82 , pp. 3-12.

FILMOGRAFIA :

Barreto, R. V. (1960). *La potranca* (82 min). Argentina: Parana Filmes.

Getino, O.; Solanas, F. (1968). *La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (4h 20 min). Argentina, Grupo Cine Liberación, Solanas Productions.

Mendonça Filho, K.; Dornelles, J. (2019). *Bacurau* (2h 11min). França, Brasil: Ancine, Arte France Cinéma.

Rocha, G. (1969). *O dragao da maldade contra o santo guerreiro* (1h 40min). Brasil: Mapa Filmes.

_____. (1961). *Barravento* (1h 18min). Brasil: Iglu Filmes.

_____. (1972). *Câncer* (86 min). Brasil: Mapa Filmes.

_____. (1971). *Der leone have sept cabeças* (103 min). Brasil, Italia, França: Mapa Filmes.

_____. (1964). *Deus e o diabo na terra do sol*.

Santos, N. P. (1970, lançamento no Brasil em 1971). *Como era gostoso meu francês* (1h 24 min). Brasil: Condor Filmes.

Vitoux, N. (2013, 18 min). *O homem que matou Deus*. Guajará-Mirim-RO. Consultado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IITkEOegc2M>>. Acesso em: 30/10/2019.