

XVIII Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

GT17 - Sociologia da Arte

**DA VIOLÊNCIA: O PENSAMENTO DE FRANZ  
FANON E O CINEMA SOCIAL DE GLAUBER  
ROCHA**

**Humberto Alves Silva Junior**

**(Universidade Federal de Rondônia / Universidade Federal da Bahia)**

A obra fílmica e escrita de Glauber Rocha pressupunha uma teoria estético/social e uma postura política de intervenção na realidade. Dentre as diversas influências, o pensamento social de Frantz Fanon foi um dos mais importantes, o principal manifesto de Glauber, *Estética da Fome*, ficou também conhecido como *Estética da Violência*, uma referência evidente à teoria de Fanon, a qual previa a violência como meio de se contrapor ao domínio colonial, como no caso da luta pela independência da Argélia do jugo francês.

Frantz Fanon, psiquiatra, pesquisou os efeitos psicológicos da submissão das populações dos países pobres aos governos coloniais. De origem martinicana, Fanon apesar de ter sido soldado do exército da França na Segunda Guerra mundial, tornou-se militante de esquerda e teórico sobre a situação dos países colonizados e das questões raciais. Posteriormente contribuiu diretamente para a independência da Argélia contra o domínio colonial francês, e elaborou uma teoria fundamentada no marxismo sobre o processo da colonização.

#### Colonialismo, Ciências Sociais, Fanon e Glauber.

O trabalho de Fanon teve, repercussão nas ciências sociais, em um primeiro momento, no período no qual foram escritos os textos teóricos (1951/1961) e que inspiraram as lutas de libertação nacional de alguns países africanos. Por outro lado, Glauber se fundamenta na obra de Fanon para compreender os problemas sociais da América Latina, como fazem atualmente alguns estudos pós-coloniais e decoloniais (Luciana Balestrini, Gayatri Spivak, Homi Bhabha e Walter D. Mignolo para citar alguns exemplos). Fanon, ao lado de Aimé Césaire e Albert Memmi são considerados para os pesquisadores dessas tendências teóricas como referências clássicas.

No Brasil, no entanto a recepção das obras de Fanon foi morna, como atesta um artigo do pesquisador Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, segundo o sociólogo havia no Brasil poucos estudos sobre a obra de Fanon durante as décadas de 1960 e 1970, somente em 1968 é que a obra de Fanon passa a ser abordada por cientistas sociais brasileiros e incorporada às reflexões sobre a problemática racial e colonial:

Frantz Fanon tornar-se-á uma referência importante para Abdias só depois de 1968, quando provavelmente o líder negro

brasileiro é introduzido à obra de Fanon, largamente traduzida, discutida e comentada nos Estados Unidos, onde está exilado. Só a partir do *Genocídio do negro brasileiro* Fanon passa a ser referido nos escritos de Abdias. O mesmo acontecerá com Octávio Ianni e com muitos intelectuais brasileiros exilados. O seu *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina* já absorve a discussão de Fanon e dos marxistas da *Montly Review*. O mesmo é verdadeiro para Clóvis Moura. Ianni, de volta ao Brasil nos anos 1980, e reintegrado à universidade, fará de Fanon leitura obrigatória em suas classes e o indicará aos estudantes negros que dele se aproximam. (GUIMARAES, 2008)

Glauber analisava o pensamento social de Fanon antes mesmo de sua obra ser sedimentada entre cientistas sociais brasileiros. Através de seus escritos e filmes, o cineasta demonstrava a importância do pensador social martinicano. Em um artigo na imprensa baiana, *O Eclipse – espaço funeral*, publicado em 1962 no *Diário de Notícias*, e depois com algumas modificações publicado no livro *O Século do Cinema* de 1983, o cineasta aborda as ideias de Fanon através do prefácio escrito por Jean-Paul Sartre e reflete sobre os aspectos estéticos do Cinema Novo que começam a se desenhar exatamente naquele período. A perspectiva política de Fanon, a qual problematiza a violência como uma reação ao ataque do opressor, o colonizador ou o capitalista, seduz Glauber:

Nós somos os filhos inquietos do novo mundo – nossa linguagem agora é do ódio e da violência – mas somos também herdeiros de um mundo que nos espanta e humilha e é justamente dentro do conflito, na eterna dualidade que encontramos o caminho difícil do real. (...) (ROCHA, *Diário de Notícias*, 03/09/1962).

O trecho acima demonstra traços fanonianos, como a busca do “mundo novo” uma meta revolucionária compartilhada pelo ideário terceiro-mundista e a presença da violência contra o colonizador, que em última instância era contra a metrópole, por isso sobretudo anticapitalista.

Tanto a dimensão política, quanto a crítica social do Cinema Novo se expressou principalmente através do manifesto elaborado por Glauber, um cinema que se inseria em um espaço de debate sobre os problemas sociais dos países pobres e nesse sentido, juntamente com outros filmes recuperavam as discussões teóricas sobre a fome, sobre as causas do subdesenvolvimento, sobre os colonialismos. Contudo, o dado essencial que define o cinema

independente na América Latina e o distingue do novo cinema europeu é o subdesenvolvimento. Os diretores latino-americanos, denunciam as condições de pobreza de seus respectivos países, no conteúdo e nas formas dos filmes, exibindo por exemplo suas deficiências técnicas como caminho de denunciar as condições sociais de um cinema do Terceiro Mundo que reage à colonização.

O novo cinema latino-americano concede “lugar a uma sensibilidade fundamentada na simplicidade, na qual as desigualdades e os defeitos de imagem seriam vistos como conseqüência natural da pintura original das relações sociais” (FIGUEIROA,2004, p.155). O subdesenvolvimento é assim incorporado à identidade desse cinema, que representa a dependência econômica e as condições sociais das populações latino-americanas, através de uma percepção comum nas análises sobre a América Latina no período, principalmente a partir da oposição nós/eles, subdesenvolvido/desenvolvido, ocupado/ocupante, muito utilizada nos discursos de perfil anti-colonialista.

Em virtude da miséria e da dependência econômica dos países da América Latina, é que as propostas de um novo cinema foram elaboradas de modo diferente em relação aos países chamados desenvolvidos:

Não se podem propor caminhos iguais à revolução contra o neocapitalismo de um país desenvolvido e à revolução contra o neocolonialismo de uma nação subdesenvolvida. A simples enumeração dos fatos marca diferenças qualitativas. Há que evitar a tentação de fazer um paralelismo entre eles. (LARA, s/d, p. 98).

A situação colonial dava forma ao cinema dos países latino-americanos, o crítico e pesquisador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes no livro “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” coloca o problema da dependência como fator vital para entender a identidade de um cinema de um país ainda colonizado. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, a dominação imperialista foi grande no Brasil devido à semelhança cultural com as nações desenvolvidas ocidentais, tínhamos sempre a imagem do ocupante, segundo os termos de Sales Gomes:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituído de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo é. A penosa construção de nós mesmo se desenvolve na dialética

rarefeita entre o não ser e o ser o outro. O Filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita da vicissitude nacional. (GOMES, 2016. p.190)

Na relação entre ocupante e ocupado, o cinema do Brasil fica em um impasse, não se realiza como filme estadunidense, europeu, nem mesmo como filme plenamente brasileiro, em virtude da tendência colonialista de copiar. Essa relação de dependência no cinema somente foi enfrentada, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, com o Cinema Novo, que passou a expor a realidade social do subdesenvolvido, do ocupado (países subdesenvolvidos). No caso brasileiro passou a exibir “um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol”. (GOMES, 2016, p.199). Realidade essa, até então, em grande parte ocultada pela estética do cinema comercial da cultura de massa de inspiração estrangeira, portanto, realidade encoberta pelo ocupante (países colonizadores ou neocolonizadores).

Glauber encarnou o espírito do Cinema Novo descrito anteriormente e na sua reação ao ocupante definido por Paulo Emílio, o cineasta colocou a teoria de Fanon como uma das matrizes de sua proposta cinematográfica, a análise ferina de Fanon sobre o colonialismo é base do principal manifesto do Cinema Novo (*Estética da Fome*), para analisar o “novo colonialismo”, concepção elaborada por parte principalmente de setores da esquerda.

Na sociologia isso ocorreu através da teoria do neocolonialismo e do subdesenvolvimento, alguns pesquisadores brasileiros analisaram esses problemas como Florestan Fernandes. Para o sociólogo os países pobres não seriam capazes de gerar um desenvolvimento integrado, pois sua condição heterônoma, híbrida, impedia de utilizar da melhor maneira o aumento da produtividade. E isso ocorreu ainda no período da colonização e no subsequente, período de transição para uma economia primeiro “independente”, depois industrial.

Ao abordar a dependência Florestan Fernandes elabora o conceito de “neocolonialismo” do mesmo modo utilizado por Glauber; para o sociólogo o neocolonialismo hodierno apresentava características próximas do sistema

básico de colonização. Uma dominação externa ampla e com atuações indiretas seria o perfil do novo colonialismo, segundo Fernandes, os países latino-americanos seriam produtos da expansão da “civilização ocidental”, e sua dependência perpetuou-se mesmo depois da conquista da autonomia política com administrações legalmente constituídas.

Para Florestan Fernandes os países da América Latina não tinham condições de resistir a sua incorporação aos países capitalistas hegemônicos de modo desvantajoso, pois grande parte dos lucros era auferida aos governos de países colonialistas ou de ex-colônia e aos Estados Unidos. A este tipo de organização econômica e social na América Latina é o que define Florestan de neocolonialismo. Estes países davam manutenção aos países economicamente hegemônicos e se situavam em termos secundários no concerto do capitalismo internacional. As consequências sociais desse modelo gera segundo Florestan Fernandes: 1) Concentração de renda, 2) Coexistência de estruturas “modernas e arcaicas” e 3) Exclusão social de grande parcela da população.

Em 1965, como afirmado anteriormente, a inspiração em Fanon se consolida no manifesto *Estética da Fome*, Glauber levanta o problema dos “colonialismos”. Assim como fazia Florestan Fernandes no mesmo período ao analisar a dependência brasileira, percebeu que ela baseava-se no domínio das grandes empresas corporativas as quais eram apontadas com as principais responsáveis pelo neocolonialismo. É este problema social de dependência entre países que serve de esteio para a explanação sobre a realidade neocolonial do ponto de vista do diretor.

O primeiro parágrafo do manifesto coloca de imediato o conflito da América Latina com a Europa em um tom provocativo e de denúncia, Glauber analisa o referido conflito entre a cultura latino-americana e a “cultura civilizada”. O cineasta em seus escritos e nos filmes deixa entrever que a política desenvolvimentista aplicada por governos como o de Juscelino Kubitschek (1956-1961), ao impulsionar a industrialização realizam de fato o projeto de um capitalismo subdesenvolvido. Desta forma Glauber também adere às análises sociológicas da realidade brasileira que partem desse

princípio dualista, composta pelo arcaico e pelo moderno (OLIVEIRA, 2006), explicitado anteriormente através da teoria de Florestan Fernandes.

Ao mesmo tempo, para Glauber, os países colonizadores ou ex-colonizadores e seus governantes pouco se preocuparam com a realidade social desses países, a não ser para praticar caridade ou para ser objeto exótico de curiosidade, como afirma no manifesto *Estética da Fome*<sup>1</sup>:

Assim enquanto a América Latina lamenta as suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal de seu interesse. Nem o latino comunica a sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, 2004, p.63).

Glauber enfoca as diferenças das percepções existentes entre os europeus, leia-se países ocidentais ricos, e os latino-americanos sobre a miséria existente, mas além disso Glauber destaca também que essa distinção ocorre em parte pela indiferença europeia e estadunidense diante dessa situação, pois não a compreendem. Para Glauber haveria na postura dos intelectuais desses países a “nostalgia do primitivismo”. No mesmo manifesto traça as particularidades desse domínio cultural e econômico dos países ricos.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. (ROCHA, 2004, p.64)

Como se observa nessa passagem, Glauber considera que os países latino-americanos passavam pelo crivo de um sistema que possuía traços de dependência, apontava nisso uma relação colonial em um novo momento. Entretanto, o discurso de oposição colonizado/colonizador não deve perder de

---

<sup>1</sup>Este é principal documento que sintetiza as metas de um cinema latino-americano, com as quais constrói as linhas de seu próprio cinema, tanto aquele realizado antes do manifesto como os demais nos anos subsequentes, em especial *Terra em Transe*, filme que realizaria no ano seguinte, cujo problema central abordado é a situação social da América Latina.

vista a problemática das classes sociais, não se trata de induzir a uma discussão sobre conflito entre povos, o que acarretaria um deslocamento da posição da perspectiva de classe, tornando essa última secundarizada.

Na perspectiva marxista, os conflitos entre países têm como fundo interesses econômicos que envolvem as classes dominantes dos países colonizados e dos países desenvolvidos, bem como a presença das classes dominadas nos países coloniais.

No livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon aponta que não se trata de um conflito entre povos, a base do colonialismo são os mecanismos econômicos e ideológicos do capital. O racismo é visto como uma opressão relacionada à esfera do econômico, para Fanon portanto, influenciado pelas ideias de Hegel e Marx, a libertação do negro faria parte de um projeto de libertação universal, que em última instância ocorreria posteriormente a uma revolução socialista. Fanon não dissociava a questão racial do econômico, portanto reafirmava a tese central de Marx em colocar a economia na base da sociedade, o seu pensamento convergia à situação de classe e o problema racial. *Em Pele Negra, Máscaras Brancas* Fanon afirma:

Il demeure toute-fois evidente que pour nous la véritable désaliénation du noir implique une prise de conscience abrupte des réalités économiques et sociales. S'il y a complexe d'infériorité, c'est à la suite d'un double processus:

- économique d'abord

- par interiorisation ou, mieux, épidermisation de cette infériorité, ensuite.<sup>2</sup> (FANON, 2011, p.66)

Segundo Fanon há um fato fundante dos problemas sociais que é o econômico. O racismo estaria entrelaçado com a esfera econômica, por conseguinte a luta antirracista não estaria dissociada da luta de classes.

Por esse viés observa-se que a teoria de Fanon constata que a liberdade humana necessariamente passaria pelo fim das classes, e o fim de uma sociedade racista dependeria da superação da sociedade de classe.

---

2 Permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma tomada abrupta de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:

— inicialmente econômico;

— em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.



Fanon também reafirma que não defende a superioridade de nenhuma etnia e aponta a solidariedade como princípio importante da relação entre os homens.

### Violência

O cineasta Glauber Rocha explicita sua inspiração em Frantz Fanon no manifesto *Estética da Fome* ao relacionar os termos “do Cinema Novo” e “da violência”, esta última expressão começa o primeiro capítulo do livro de Fanon, *Os Condenados da Terra* de 1961. Glauber faz uma analogia ao termo fanoniano “da violência”:

(...) Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitivo (é) revolucionário, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (ROCHA, 2004, p.66).

Nesse trecho do manifesto Glauber se refere diretamente a violência que se coloca como forma de autodefesa, pois somente é reconhecido pelo outro (colonizador) a partir de uma atitude extrema, o ato de matar, somente deste modo o ser colonizado emerge e tem sua identidade afirmada.

Em Fanon o aspecto da exploração que sobressai é o tema da violência física e sobretudo psíquica que sustentam a condição colonial. Para Glauber parte dessa violência é a própria fome, ao reagir à violência do ocupante, existe uma reação de ódio, segundo Fanon; mas de um ódio específico para Glauber, como afirma na *Estética da Fome*:

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como diríamos não está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 2004, p. 66)

Sartre inspirado por Fanon analisa a violência a partir da afirmação de uma postura considerada humanista, por isso uma violência que parte do amor, como também concebia Glauber.

Quand les paysans touchent des fusils, les vieux mythes pâlissent, les interdits sont un à un renversés : l'arme d'un combattant, c'est son humanité. Car, en le premier temps de la révolte, il faut tuer abattre un Européen c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un

opprimé : restant un homme mort et un homme libre ; le survivante pour la première fois, sent un sol *nacional* sous la plante de ses pieds.(SARTRE, p.441/442, 2011)<sup>3</sup>

Glauber concorda com Fanon e Sartre, sobre o tema da violência e aplica o mesmo método dialético ao pensar o papel do cineasta/intelectual, fala também nesse momento do novo homem, como também do novo artista, o que se deduz uma inspiração em Fanon:

O artista se rebela contra a sua própria estrutura e cresce por isto – cresce para destruir-se; cresce para eliminar o ser que contempla este homem que ainda, segundo Sartre, no mesmo prefácio citado, deve ceder lugar ao novo que surge. (ROCHA, *Diário de Notícias*, 03/09/1962).

Percebe-se a afinidade do pensamento de Glauber com a proposta de Fanon e Sartre, o estabelecimento de novos valores, os valores do colonizado. Esses valores para Fanon seriam encontrados nas manifestações populares, assim como Glauber procura encontrá-las na cultura popular brasileira e latino-americana, uma percepção comum do pensamento terceiro-mundista.

Uma boa compreensão da abordagem fanoniana da violência pode ser analisada a partir do seguinte trecho do prefácio de autoria de Sartre do livro *Condenados da Terra*:

Cette violence irrépressible, il le montre parfaitement, n'est pas une absurde tempête ni la résurrection d'instincts sauvages ni même un effet du ressentiment : c'est l'homme lui-même se recomposant. Cette vérité, nous l'avons vue, je crois, et nous l'avons oubliée : les marques de la violence, nulle douceur ne les effacera : c'est la violence qui peut seule les détruire. Et le colonisé se guérit de la névrose coloniale en chassant le colon par les armes. (SARTRE, 2011, p. 441).<sup>4</sup>

A violência não era algo impensável, recusado, pois ela de fato já existia no cotidiano dos países colonizados, e a reação significa uma forma de

---

<sup>3</sup>Quando os camponeses pegarem os fuzis, os velhos mitos empalidecem, as proibições são uma a uma revertidas: a arma de um combatente, é sua humanidade. Pois, no primeiro momento da revolta, é necessário abater um Europeu é fazer de uma pedra dois golpes, liquidar ao mesmo tempo um opressor e um oprimido: restando um homem morto e um homem livre, o sobrevivente pela primeira vez, sente um chão *nacional* sob a planta de seus pés.

<sup>4</sup>Esta violência irreprimível, ele o mostra perfeitamente, não é uma absurda tempestade nem a ressurreição dos instintos selvagens nem mesmo um efeito do ressentimento: o homem por si mesmo se recompondo. Esta verdade, nós a sabemos demais, eu acredito, e nós a esquecemos: as marcas da violência não se apagarão facilmente: é a violência que somente pode os destruir. E o colonizado se cura da neurose colonial expulsando o colonizador pelas armas.

recompor a integridade do homem, uma concepção compartilhada por Guevara, Fanon e Sartre. Por isso Glauber fala de um ódio que nasce do amor, do mesmo modo que Sartre afirma não existir no ato violento revolucionário uma atitude instintiva, nem mesmo ressentimento, mas uma contra-violência.

A questão da violência em Glauber, relaciona-se como em Fanon ao movimento terceiro-mundista e nesse aspecto Che Guevara era a outra referência. Glauber assume o ideário terceiro-mundista, em entrevista concedida para *Positif* n°91 diz que constatou aproximações entre o final de *Terra em Transe* e o final da *Mensagem aos Povos do Mundo através da Tricontinental*. No filme o ruído das metralhadoras se sobrepõe à música, o cineasta vê neste trecho, apesar de seu tom bélico, um canto de esperança, assim como de fato parece com o final do texto de Che Guevara, citado por Glauber na entrevista a Piero Arlorio e Michel Ciment:

Peu importe le lieu ou me surprendra la mort. Qu'elle soit la bienvenue pourvu que notre appel soit entendu... et dans le crépitement des mitrailleuses d'autres hommes se lèvent pour entonner les chants funèbres et pour pousser de nouveaux cris de guerre et de victoire. (ROCHA, *Positif*, Jan/1968).<sup>5</sup>

Por conta de sua opção por uma proposta que se fundamentasse em uma política de guerrilha, há em Glauber uma preocupação constante com a violência e suas repercussões. Como vimos uma violência que se originava no interior da própria miséria, haja vista, que a *Estética da Fome* também era chamada de *Estética da Violência*, é uma estética onde reside a correspondência entre os dois termos: fome e violência. Ao empregar a violência, esta é considerada como último recurso para combater a violência cotidiana, que em termos amplos, e em última instância significava a violência dos conglomerados econômicos nacionais e internacionais. Na *Estética da Fome*, Glauber considerava que somente pela violência o colonizador iria entender o colonizado, enquanto este último não empunhasse armas não lograria a sua libertação. Assim, o autor acompanhava a tônica dominante dos discursos e pensamentos revolucionários de Che Guevara e Frantz Fanon.

---

<sup>5</sup>Pouco importa o lugar onde encontrarei a morte. Que ela seja bem-vinda desde que nosso apelo seja ouvido ... e no replicar das metralhadoras outros homens se levantem para entoar cantos fúnebres e lançar novos gritos de guerra e de vitória.

Glauber problematiza a questão da violência, algo doloroso ao extremo, mas que parece imprescindível em sua perspectiva artístico-política, ele ressalva no trecho destacado, que essa violência provavelmente inevitável, tinha como origem o amor pela coletividade, pelos que sofriam a truculência física e simbólica dos países desenvolvidos. Ao mesmo tempo o cineasta aponta que a violência é muito mais visível nos países latino-americanos do que na Europa, o grau de risco é significativamente maior. Por outro lado, ele observa que a violência, em um sentido amplo, seria decorrente de fatores sociais, sobretudo, como algo enraizado nas sociedades que convivem com a miséria e a fome.

René Gardies ao destacar as características do novo cinema cita Glauber Rocha como um dos cineastas que melhor trabalharam a violência ao lado de Ruy Guerra, o autor assim se refere às obras dos dois cineastas:

C'est assez dire que la violence s'inscrit comme donnée politique fondamentale d'un système. Elle régit les structures sociales et, partant, les rapports sociaux et individuels. Produit d'une société, elle sera aussi instrument de sa mort. L'efficacité politique, dont les cinéastes cherchent à inscrire le message dans la fable comme dans la fiction de leurs films, passe par une lutte à armes égales : à la violence répondre par la violence. (GARDIES, *Image et Son*, n°240, p.47, 1970)<sup>6</sup>

Gardies lembra que a violência não parte do oprimido e serve para sacudir o olhar passivo do espectador e de implicá-lo na ação como pretendia Glauber. Em virtude de suas escolhas estéticas e políticas, considerava a violência incontornável. Por consequência em seus filmes, não somente aborda a violência, como pretende realizar uma estética da violência como afirmava no manifesto de 1965 e em *Image et Son* em 1970:

Vous savez, les acteurs étaient pris pour l'action. Tout le morbide et les crimes dans le film étaient faits pour les acteurs qui sont primitifs d'une certaine façon. Comme je n'avais pas écrit le sujet, ils sont rentrés dans le jeu, et moi aussi. Si le public s'agace avec un crime, c'est bien! Moi, j'ai vu des cries barbares dans ma vie, des assassinats (j'ai été dans des régions très dangereuses, et j'ai été reporter de police); je trouve qu'au

---

<sup>6</sup> É muito dito que a violência se inscreve como um dado político fundamental de um sistema. Ela governa as estruturas sociais e, portanto, as relações sociais e individuais. Produto de uma sociedade, ela será também instrumento de sua morte. A eficiência política, que os cineastas buscam inscrever a mensagem na fábula como na ficção de seus filmes, passe para uma luta a armas iguais: a violência responde pela violência.

cinéma on triche. L'acte de la mort est une chose fondamentale dans la vie humaine. Le public ne doit pas acpteer, sinon il accepte la mort e la violence; il faut qu'il voit les choses jusqu'au fond et constate que la violence n'a rien de drôle. (ROCHA, *Image et Son*,n°236,1970)<sup>7</sup>

O que pretendia com uma estética violenta era apontar para o seu horror. Glauber nega a violência como espetáculo, e por isso defende em toda a sua carreira de cineasta, a necessidade de abordar a violência no cinema, mas de um modo que não satisfizesse o desejo sadomasoquista do público de sentir prazer com a violência representada, como afirma em 1967:

Quand La violence est montrée de façon descriptive, elle plaît au public, parce qu'elle stimule ses instincts sado-masochiste ; mas ce que je voulais montrer, c'était l'idée de la violence, et même parfois une certaine frustration de la violence (...)  
(ROCHA, *Positif*, jan/1968)<sup>8</sup>

A violência é algo palpitante nos filmes de Glauber, isso porque o cineasta percebe a sua presença constante na história brasileira, latino-americana, e de todos os países pobres. Nesse sentido, a violência e a fome, servem como pontos de reflexão e ação, são linhas mestras da cinematografia glauberiana e por isso seus filmes buscavam uma representação agressiva, uma estética que correspondesse a esta realidade violenta, como os constantes ruídos de metralhadoras em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Glauber pretendia que o público cinéfilo reagisse a essa violência de algum modo, mesmo que fosse com uma resposta também violenta, pois considerava que havia uma tradição sentimental da violência na América Latina, destacando o caráter social de um problema que estaria mais próximo do sentimento e da internalização do comportamento.

Moi, je ne fais pas des scènes de violence au niveau de spectacle, mais parce qu'il y a une tradition sentimentale de

---

<sup>7</sup> Você sabe, os atores estavam em ação. Todo o mórbido e os crimes no filme eram feitos pelos atores que são primitivos de uma certa maneira. Como eu não tinha escrito o assunto, eles entraram no jogo, e eu também. Se o público se irrita com um crime, isso é bom! Eu vi os gritos bárbaros na minha vida, dos assassinatos (eu estive em regiões muito perigosas, e eu fui repórter policial); eu acho que o cinema nos engana. O ato da morte é uma coisa fundamental na vida humana. O público não deve aceitar, senão ele aceita a morte e a violência; é preciso que ele veja as coisas até ao fundo e constate que a violência não tem nada de engraçado.

<sup>8</sup>Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a ideia de violência, e às vezes uma certa frustração da violência(...)

violence en Amérique latine, c'est une donnée de pays sous-développé (...) (ROCHA, *Image et Son*, n°236, 1970)<sup>9</sup>

Como afirmado anteriormente ao representar a reação à violência dos mais fortes, Glauber defende um cinema explosivo no modo de representação, a estética se constrói a partir dos pressupostos teóricos capazes de reconstituir a carga da violência pelos recursos técnicos/imagéticos. Entretanto, no final da década de 1960 (com a Tricontinental), Glauber avançava para uma proposta de cinema que pretendia ir além do simbolismo, considerava uma estética que participasse efetivamente da realidade social e política.

Condizente com essa posição Glauber se dispôs a participar de organizações clandestinas de esquerda, manteve contatos com alguns integrantes da ALN (Aliança de Libertação Nacional), VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) e PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário). O cineasta pretendia participar do movimento guerrilheiro no final da década de 1960 e início da seguinte, contribuindo com essas organizações. Incluía a filmagem de ações (sequestros e os assaltos) dos grupos como comprova os depoimentos de dois ex-militantes. Em entrevista para *Folha de São Paulo* em 1996, Fernando Gabeira confirma:

Tinha uma visão romântica, queria fazer grandes tarefas revolucionárias como cinegrafista, filmar sequestro, ações, um combatente com a câmara na mão. Queria aderir sem perder o seu lado cineasta. (GABEIRA, *Folha de São Paulo*, Mais!, p.7, 05/05/1996)

Sair da pura contemplação e ultrapassar a violência simbólica, estava de acordo com escolha da narrativa épica, que parecia encarnar melhor as ideias de violência e de resistência popular, esta última representada nos filmes por figuras “heróicas” como o cangaceiro Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou o guerrilheiro Paulo Martins de *Terra em Transe*.

Glauber Rocha acompanhou a situação colonial da Argélia, na época tinha uma grande admiração por Frantz Fanon e por Jean-Paul Sartre que

---

<sup>9</sup> Eu não faço cenas de violência ao nível do espetáculo, mas porque há uma tradição sentimental da violência na América Latina, é um dado dos países subdesenvolvidos.

tiveram intensa participação no debate pela libertação do país do domínio francês. Além do neocolonialismo um outro conceito muito citado por Glauber em seus escritos, depoimentos e filmes era o de lumpemproletariado. O diretor pensava em um papel histórico para esse estrato social muito semelhante a percepção de Fanon e que se distingue da concepção original de Marx.

Glauber concede destaque a chamada escória, essa camada social, segundo o cineasta, concretizaria o elo fundamental para o dever revolucionário, esta é a saída apontada por Glauber para superar a difícil consolidação de uma consciência política nacional. Em entrevista a Raquel Gerber, o cineasta afirma:

Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o cinema novo desceu. (apud GERBER, 1991, p.16).

Os “marginais” aos quais Glauber se refere é o lumpemproletariado<sup>10</sup> no sentido da teoria marxista. Em seus filmes Glauber também coloca esse segmento social em posição de destaque em seus filmes, tais como contraventor Firmino Bispo dos Santos e a prostituta Cota em Barravento (1961), além dos missionários, jagunços, cangaceiros de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. O cineasta Glauber, assim como o psiquiatra Fanon, concediam um papel a esse segmento que é inexistente na obra de Marx e Engels:

O lumpemproletariado, essa putrefação passiva dos estratos mais baixos da velha sociedade, pode, aqui e ali, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; no entanto, suas condições de existência o predispõem bem mais a se deixar comprar por tramas reacionárias. (MARX E ENGELS, 1996, p.76).

Para esses autores o lumpemproletariado teria dificuldades de organização, não disporia de condições existenciais e materiais para conduzir um processo revolucionário, pelo contrário estariam mais predispostos à manipulação política, diferentemente do proletariado que, organizado em sindicatos e em partidos políticos poderia não somente refletir de modo racional o triunfo revolucionário futuro, como também poderia atuar de modo mais

---

<sup>10</sup> “Camada social composta de trabalhadores ocasionais, desempregados, indivíduos incapacitados de trabalhar, vagabundos, criminosos, etc...” ( N. do.T. In: MARX e ENGELS, 1996,p.76.)

imediatamente, exigindo a constituição de leis que garantissem os direitos dos trabalhadores, dentro da ordem política burguesa. No entanto, Glauber percebe que no Brasil a situação de um trabalhador não difere muito do indivíduo desprovido de emprego, a fronteira entre um estágio e outro é tênue, eles fazem parte da grande massa de despossuídos; considerando que não teríamos um proletariado em seu sentido pleno, Glauber opta pelo lumpemproletariado como personagem principal na deflagração do processo revolucionário, interpretação distinta da literatura clássica do marxismo.

Fanon também exaltava o papel do lumpemproletariado, no caso da Argélia Fanon confirma os camponeses na liderança do processo revolucionário, ou melhor, uma extensão urbana do campesinato (WALLERSTEIN, 2004, p.45), a massa de trabalhadores que se movem do campo para cidade e vice-versa de modo constante em busca de meios de sobrevivência. E é a esses “condenados da terra” que Fanon confia a revolução:

Em fait l'insurrection, partie des campagnes, va pénétrer dans les villes par la fraction de la paysannerie bloquée à la périphérie urbaine, celle qui n'a pu encore trouver un os à ronger dans le système colonial. Les hommes que la population croissante des campagnes, l'exploration coloniale ont amenés à désertir la terre familiale tournent inlassablement autour des différentes villes, espérant qu'un jour ou l'autre on leur permettra d'y entrer. C'est dans cette masse, c'est dans ce peuple des bidonvilles, au sein du lumpenproletariat que l'insurrection va trouver son fer de lance urbain. Le lumpen-proletariat constitue l'une des forces les plus spontanément et le plus radicalement révolutionnaires d'un peuple colonisé<sup>11</sup>. (FANON, 2001, p.525)

Para Fanon o lumpemproletariado na Argélia era constituído sobretudo por camponeses urbanizados, que procuravam uma vida melhor nas cidades.

---

<sup>11</sup> Com efeito a insurreição, parte dos camponeses, vai penetrar nas cidades pela fração dos camponeses impedidos à periferia urbana, esse não pode encontrar um osso para ranger no sistema colonial. Os homens que a população crescente dos campos, a exploração colonial ameaça a abandonar a terra familiar cercada infatigavelmente o entorno das cidades. Esperando que um dia ouro possa entrar. Nessa massa, o povo das “favelas”, ao seio do lumpemproletariado que a insurreição que vai encontrar a sua lança de ferro urbana. O lumpemproletariado constitui uma das forças mais espontâneas e mais radicalmente revolucionárias de um povo colonizado.



Além de não existir um operariado desenvolvido, por outro lado, a diminuta parcela operária é considerada acomodada pelo fato de ser assalariado. Para Fanon o lumpemproletariado, ao contrário, não tinha nada a perder, sem compromissos era mais livre para se voltar contra a colônia e a economia capitalista.

A ideia de um lumpemproletariado de origem rural está presente no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel, vaqueiro, é a representação do trabalhador rural que sobrevive no sertão, cuida do gado e como forma de pagamento ele recebe do grande proprietário, o coronel Moraes, a “quarta”, (tem direito a uma cabeça de gado entre quatro nascidos). Paralelamente é responsável por culturas próprias de milho e mandioca situadas em terras secundárias do coronel, onde o vaqueiro reside, paga aluguel ao patrão pela ocupação da terra e pela utilização da casa de farinha.

Manuel, como a grande maioria dos trabalhadores rurais do nordeste até os dias atuais, vive em condições precárias, devido principalmente aos poucos recursos, ao mesmo tempo, não dispõe de terra própria para ser um agricultor autônomo e se vê obrigado a trabalhar nas terras do grande proprietário. Ao acertar as contas do seu último dia de trabalho, quando espera receber do patrão quatro bovinos como forma de pagamento por ter conduzido o gado até a feira. Entretanto quatro cabeças morrem no trajeto e são essas que serviriam para o pagamento de Manuel, que não se conforma e tenta explicar que aquelas que morreram não poderiam ter sido as suas, Moraes explica que a lei está do lado dele, em seguida agride o vaqueiro, que revida, matando o coronel. A partir de então o vaqueiro torna-se um foragido da justiça e, passa correr o sertão em busca de uma nova vida. Ele segue respectivamente dois caminhos: o messianismo e o cangaço. Dois movimentos organizados pelos estratos mais miseráveis do sertão nordestino e que, se por um lado havia relação desses grupos com a Igreja, fazendeiros e governos, por outro eles desafiavam a ordem, a ponto de serem considerados como um risco a integridade do poder do Estado brasileiro.

Manuel compreende que foi injustiçado por isso questiona a lei (e indiretamente o Estado, mesmo que não tenha consciência), não entende a falta de objetividade dessa, que só intervém a favor do mais poderoso. Como

Manuel “não avança em direção aos elementos fundamentais que o oprime” (TOLENTINO, 2001, p.177), Manuel se debate e suas reflexões são pontuadas por angústia, aflição e gritos de desespero. Na concepção de Glauber seus filmes eram gritados para expressar essa dor advinda da fome e da exploração do colonialismo e do neocolonialismo, que em última instância era a realidade dos países pobres capitalistas. Manuel passa por três fases: empregado da fazenda, o messianismo e o cangaço, sempre em busca de sobrevivência, um esforço descomunal que se reflete no corpo, através das convulsões e dos gritos do personagem, como afirma o pesquisador Cláudio da Costa sobre o filme:

“A histeria desestabiliza o organismo e, no mesmo movimento, faz com que o corpo sofra o intolerável. Por um lado, o organismo se torna impotente para agir... por outro ele é desmesurada potência para ação, desejo de agir. O corpo que não age, o corpo histérico, é puro desejo, ou melhor, violência, que permite a passagem dos afetos, a transformação” (COSTA, 2000, p.63).

A concepção estética de Glauber de fato envolvia suas reflexões com as obras, a histeria representada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a construção da linguagem cinematográfica converge com o manifesto político-artístico da Estética da Fome. Nesse texto a situação colonial ou neocolonial seria, para Glauber, responsável por um condicionamento econômico e político, que por sua vez é responsável, primeiro por um “raquitismo filosófico” gerador de uma “esterilidade” artística e cultural; segundo pela “impotência” que leva à “histeria”. Glauber descreve a histeria fruto da fome:

Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados apenas nos limites inferiores do colonizador; e se ele compreende não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. (ROCHA, 2004, p.64)

Para Glauber a inexistência da perspectiva de mudança em relação as condições sociais de miserabilidade gera um sentimento de impotência que conduz os mais pobres a uma reação violenta imediata (espontânea como afirmava Fanon), Glauber conclui que relação existente entre a fome e a

violência poderia proporcionar um momento dialético revolucionário. Fanon pensava um papel semelhante no caso da Argélia:

Ces désoeuvrés, ces déclassés vont, par le canal de l'action militante et décisive (...) <sup>12</sup> (FANON, 2011, p.526)

O psiquiatra e o cineasta como outros artistas e teóricos sociais da América Latina e da África buscavam o novo ser pós-colonial, como o novo homem, a partir da desalienação e para isso a afirmação da identidade e da autonomia eram importantes. Nesse contexto a noção de nacionalidade ganha espaço como noção de identidade, vista como fundamental para Fanon, ao abordar a situação colonial da África e a questão dos grupos étnicos, visto por ele como uma barreira para se constituir a unidade nacional ou ainda as unidades nacionais.

Manifestamente a situação colonial na América Latina neste aspecto era diferente comparando-se ao continente africano. Nos países latino-americanos a independência política formal estava consolidada na segunda metade do século XX, enquanto na África as lutas de libertação nacional ocorreram, na maioria dos países, exatamente no pós-guerra.

Na América Latina as instituições como o Estado estavam estabelecidas, mesmo durante os regimes ditatoriais, nesse aspecto Glauber tratava de um contexto distinto. Entretanto, evidentemente havia elementos da realidade que aproximavam os dois continentes, como a pobreza, a fome e a submissão econômica e política aos países ricos da Europa e aos Estados Unidos, o que por sua vez conseqüentemente acarreta a submissão cultural, com forte impacto na realização do cinema, em especial o cinema político e social, no sentido de estar comprometido com uma crítica em relação à realidade (FISCHBACH,2011).

O pensamento de Fanon repercutiu na estética e nas análises políticas de Glauber Rocha, a discussão sobre o “ser colonizado” pautou grande parte dos escritos, o neocolonialismo acompanhou as reflexões do cineasta e

---

<sup>12</sup> Esses desqualificados, esses desocupados vão atuar por intermédio da ação militante (...)

ajudou-o a pensar a estética terceiro mundista na qual Glauber frequentemente convergia problemas sociais, econômicos, políticos e artísticos.

### Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Para uma Crítica da Violência in: Escritos Sobre Mito e Linguagem. São Paulo: Editora 34, 2011.
- COSTA, Cláudio da. Cinema brasileiro (anos 60-70) - dissimilitria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- FANON, Frantz. Peau Noire, Masques Blancs in: FANON, Frantz: Oeuvres. Paris: La Découverte, 2011.
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la Terre* in: FANON, Frantz. Oeuvres. Paris: La Découverte, 2011.
- FERNANDES, Florestan, Capitalismo Dependente- e as classes sociais na América Latina. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- FERNANDES, Florestan. Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento. São Paulo: Global, 2008.
- FIGUEIROA, Alexandre. Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas,SP: Papyrus, 2004.
- FISCHBACH, Franck. La critique Sociale au Cinéma. Paris: Vrin, 2012.
- GABEIRA, Fernando. (entrevista. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, p.6-7. São Paulo, 05 de maio, 2001.
- GERBER, Raquel. O Mito da Civilização Atlântica. Petrópolis: Vozes,1982.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo in: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento in: Uma Situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GUIMARÃES, Sérgio. A Recepção de Fanon no Brasil e a Identidade Negra. *Novos Estudos*, Cebrap 8/07/2008. (<http://www.scielo.br/pdf/nec/n81/09.pdf>)
- LARA, F. Pesaro, ano IV – a procura de uma nova dialética. In: Novo Cinema, Cinema Novo. Lisboa: Publicações D. Quixote, s. d.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. A Ideologia Alemã. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.
- MARX, Karl. O Manifesto do Partido Comunista. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARX, Karl. Para crítica da economia política.
- OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à Razão Dualista. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ROCHA, Glauber. Roteiros do Terceiro Mundo. Orlando Senna (org.). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. Cartas ao mundo. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. (entrevista), *Positif*. janeiro nº 91.
- ROCHA, Glauber. *Image et Son* (entrevista), nº236,1970.
- ROCHA, Glauber. O eclipse, o espaço funeral, *Diário de Notícias*, 03/09/1962.
- SARTRE, Jean-Paul. Prefácio in: FANON, Frantz. Oeuvres. Paris: La Découverte, 2011.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Madrid: Akal, 2004.