

O TEATRO POPULAR AFRICANO EM O LEÃO DE SETE CABEÇAS

Resumo: Produção italiana, realizada no Congo, África, em 1970, *O Leão* é, segundo seu diretor, “um ato político-cultural de colaboração com a noção de luta tricontinental”, teorizada pelo guerrilheiro argentino Che Guevara. Considerado aqui como aplicação do manifesto *Cine tricontinental*, o filme tornou-se um importante documento histórico, cuja análise pode revelar não só os símbolos culturais e alegorias políticas que se articulam no cinema antropológico de Glauber Rocha, como também, as visões ideológicas dos atores sociais envolvidos em questões de dependência e resistência colonial e neocolonial no Terceiro Mundo. A partir do ponto de vista de um artista-intelectual latino-americano, que buscava uma poética política, que, todavia, escapasse ao domínio cultural e econômico das forças produtivas mercadológicas, fossem elas socialistas ou imperialistas. Levando em conta que o cineasta faz de sua filosofia mestiça uma problematização da possessão, do poder, da violência. Mas não responde a estes problemas construindo um sistema e sim buscando ficções úteis, no duplo sentido em que as pensaram Eisenstein e Brecht: como didáticas e politicamente ativas, encenadas, no *Leão*, sob a forma do Teatro Popular Africano, segundo Glauber.

Palavras-chave: Colonialismo-Cinema-Teatro Popular-Glauber Rocha

Busco realizar, aqui, uma análise do *Der Leone Have Sept Cabeças*, (Itália, 1970), de Glauber Rocha, como aplicação do movimento *Cine Tricontinental*, inspirado, segundo o próprio autor, na epopeia didática de Che Guevara, representado no filme pelo personagem Pablo, “um guerrilheiro latino americano que vai prestar sua colaboração à revolução africana, porque tem noção da revolução tricontinental [...]”. (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 606). Não obstante, Pablo representa todos os revolucionários e, principalmente, a intelectualidade mestiça (que conduz o povo à revolução) consciente do lugar onde se desencadeia a luta¹. Sozinho, no entanto,

¹ Podendo ser considerado, assim, como um desenvolvimento do personagem Paulo Martins, do *Terra em Transe*. Mas deixarei esta comparação entre os dois personagens principais dos dois filmes considerados neste trabalho, para o final.

não seria capaz de levar a cabo a revolução, para isso, vai contar com a colaboração de Zumbi, líder revoltoso negro, que junto com o guerrilheiro latino são os personagens principais do *Leão* – um filme centrado nos personagens (mitos históricos) e suas *utopias*. E inspirado no Teatro Político de Brecht, tomado em seu “vanguardista efeito de distanciamento” – presente na encenação dos personagens, que falam para o espectador, e na composição dos quadros ou tomadas: método utilizado por Glauber ao longo de toda a narrativa do *Leão*, como veremos.

O objetivo do cineasta Glauber Rocha com seu novo projeto era de formular uma teoria geral libertária para o Terceiro Mundo e expô-la por meio de sua *arte cinematográfica revolucionária* no *Leão de Sete Cabeças*, compreendido por ele, naquele momento, como “um ato político-cultural de colaboração com a noção de luta tricontinental” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 608). Portanto, foi gravar a nova versão de *filme político tricontinental*, na África e sob a forma do que chamou de Teatro Popular Africano, onde “a representação dos atores é ligada diretamente à técnica primitiva de representação do teatro africano de máscaras, onde os africanos participam da criação dos diálogos e da discussão do problema”. (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 606)

Além disso, no *Leão*, como atualização do *cine tricontinental* rumo à *estética do sonho*, Glauber radicaliza (também no sentido de voltar à raiz) sua tentativa de alinhar teoria e prática revolucionárias, por meio da retomada do teatro político de Brecht (os personagens falam, na maioria das cenas, diretamente para a câmera, ou seja, para o espectador), da mesma forma que atualiza a teoria da *mise-en-scène* de Eisenstein (porém, de um ponto de vista crítico da teoria e prática cinematográfica militante comunista) numa produção, segundo seu autor, *épico-didática*

Pois, seu cinema (concebido como *locus* da revolução cultural, depois da consciência da derrota que havia impossibilitado a verdadeira revolução socialista no Brasil, com o Golpe de 1964) passaria a ser *científico* na medida em que seria *didático*, por meio da filmagem direta do som, como no *cinema direto* de Jean Rouch, e da *montagem dialética*. E *épico*: como “uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético”. Assim, seu filme seria, segundo o próprio Glauber, “um panfleto

político”, construído por meio de uma linguagem teatral local e com “um texto muito claro”, que o aproximava, e, ao mesmo tempo, o distanciava (ao assumir o ponto de vista do colonizado) dos filmes etnográficos do antropólogo e cineasta francês, Jean Rouch, tais como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967), *Le dama d’ambara* (1980), *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958).

Seu cinema político, neste momento, pretendeu ser *científico*, sem deixar, no entanto, de recorrer à *alegoria*², sob a inspiração do *Tropicalismo*³ e, principalmente, da *Antropofagia*, de Oswald de Andrade, um dos principais representantes do movimento *modernista brasileiro*, iniciado em 1922. Glauber se contrapôs, no início dos anos 1960, ao concretismo, movimento que fazia parte do *modernismo brasileiro* tecendo severas críticas a certos autores do movimento *modernista*, desqualificando o modernismo de modo geral, como movimento tipicamente *burguês* e apolítico. Mas, em 1969, redimensiona sua crítica e passa a considerar o movimento de 1922 como o início de uma revolução cultural no Brasil.

Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente mais importante foi Oswald de Andrade. [...] sua obra ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. [...] José Celso Martinez Corrêa, que dirige o grupo de teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu e montou o texto *O Rei da Vela*. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores. (ROCHA, 2001, p. 150)

Além de procurar os paralelos com a técnica cinematográfica de Jean Rouch e tentar compreender o sentido específico da produção *épico-didática*, utilizada na confecção do filme em questão, na análise que se segue, será necessário igualmente situar o uso do *método dialético*, que estava presente no contexto das ideologias e utopias revolucionárias da década de 1960, que repercutiram no início dos anos 1970, com o surgimento de novos movimentos culturais (como, por exemplo, o Cinema Marginal, o Tropicalismo, o Teatro Oficina) dentro das novas condições sociopolíticas (Ditadura Militar) sob as quais foi concebido o filme ainda

² No sentido emprestado de Walter Benjamin (1984), no seu estudo sobre *o drama barroco alemão*, onde define *alegoria* como um meio de expressão, um recurso de linguagem, similar ao símbolo, mas que assume o estatuto de uma representação crítica.

³ Segundo Roberto Schwarz (2009, p. 7-58), em seu artigo sobre *Cultura e Política*, para quem o *Tropicalismo* “é alegórico”, mas muito menos político do que o *Cinema Novo*.

que tenha sido produzido fora do Brasil e sob a forma do Teatro popular Africano.

Naqueles anos (primeira metade da década de 1970), é interessante notar que a palavra *dialética* continuava a ser muito utilizada pelos artistas e intelectuais de esquerda, pois ainda pertencia à elite do vocabulário utilizado nos meios acadêmicos, científicos e literários.

O *método dialético*, ao permitir “uma abordagem aberta e flexível” estava de acordo com as aspirações do cinema político de Glauber Rocha, desde *Barravento*, primeiro filme de Glauber, sobre a exploração econômica de uma “colônia” de pescadores negros e a luta pela libertação dos colonialismos externos e, principalmente, interno, do qual não se pode deixar de traçar um paralelo com o *Leão de Sete Cabeças*, que é um filme sobre o colonialismo, a luta contra o imperialismo, e seu processo de libertação, na África.

Seus heróis são todos revoltosos, ou reformistas, como Firmino de *Barravento* (1961); Corisco e o Santo Sebastião, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); Paulo Martins, de *Terra em Transe*, (1967); Coirana e Antônio das Mortes, de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, (1969). Da mesma forma que nos filmes anteriores (segundo Glauber, o *Leão* é uma síntese de todos os seus filmes de *Barravento* a *Terra em Transe*), os personagens do *Leão* estão divididos em dois grupos em oposição: o grupo dos oprimidos e o dos opressores. No *Der Leone Have Sept Cabeças*, há os seguintes personagens: Pablo, um guerrilheiro latino americano – “símbolo da ideologia Tricontinental de Che” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 606) – representante do mito histórico do próprio Che Guevara, que renasce, na ficção glauberiana, para ajudar a libertar a África dos colonialismos; e Zumbi, outro mito histórico, “reencarnação dos chefes assassinos”, de acordo com suas próprias palavras no filme. Além de um padre, “uma das cabeças do colonialismo” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 606), que representa o catolicismo colonizador na África, mas que, não conseguindo vencer a “resistência cultural” local, acaba se transformando (como Antônio das Mortes, personagem principal dO *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), mudando de lado, voltando-se contra o imperialismo.

Depois do *desenvolvimentismo*, do *nacionalismo*, e principalmente dos “populismos” criticados em *Terra em Transe*, é a *democracia* – uma das ideologias dominantes no mundo capitalista a partir dos anos 1970 – que será o objeto de crítica no *Leão*, assim como as ideologias colonialistas versus as libertárias. Além disso, o filme, construído a partir dos personagens (cada um com seu episódio) é composto de contos, embaralhados, pois, segundo Glauber:

O filme é radicalmente contra a linguagem do cinema imperialista, ou seja, o filme não tem a narração convencional de personagens psicológicos. Cada personagem é um símbolo representado por suas vestimentas, por sua forma de falar. Cada um fala um texto que expressa exatamente sua ideologia (ROCHA apud GOMES, 1997, p. 607).

Parto do pressuposto de que o filme trata da crítica das ideologias, tanto de direita quanto de esquerda, que são colocadas em confronto, mais uma vez, sob diferente registro. De acordo com o próprio Glauber, este filme, “não tem história”. É composto de episódios (interpostos, uns aos outros), que narram, de forma não cronológica, as ações dos personagens divididos em dois grupos em oposição: os colonizadores, que cometem atrocidades para se manterem no poder, e os *revolucionários*, que lutam pela libertação da África, terra ocupada.

O segundo grupo, dos revoltosos, é obviamente mais complexo, representando diferentes visões da forma de luta revolucionária de libertação de um país colonizado. Portanto, não deixa de haver divergências e confrontos ideológicos, no âmbito de cada grupo.

O filme abre, não mais com a recorrente (em quase todos os filmes de Glauber Rocha) panorâmica do mar, mas com uma cena de amor grotesca entre dois estrangeiros, despidos apenas da cintura para cima, um agente da CIA e uma americana chamada Marlene – “loura, branca, em estilo *rolidiano*, velha, como a imagem *rolidiana* do imperialismo” (ROCHA apud GOMES, 1997, p. 606). Esta cena, envolvendo um jogo sexual agressivo, misto de coito animal e “transa neurótica”, de desejos não realizados, de avanços e recuos, sem êxtase nem gozo,

marca o início do *Der Leone Have Sept Cabeças*. Os personagens aí, do grupo dos colonizadores, comportam-se como “animais”, afastando qualquer *romantismo*. Segundo Glauber, a despeito de ter sido filmado na África, no seu filme não aparecem animais, como na maioria dos filmes hollywoodianos e europeus locados na África, nele, “os animais são os imperialistas”. (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 607). Esta primeira cena começa com som de música africana misturada com algazarra, depois, silêncio absoluto e, em seguida, a voz do Padre, *em off*, cresce pouco a pouco até ocupar completamente a banda sonora. O conteúdo, ainda enigmático da fala, tem conotação religiosa e profética.

Nos planos seguintes, o Padre, vestido de branco (a vestimenta branca é símbolo, em todos os filmes de Glauber, daqueles que estão do lado dos oprimidos), aparece em cena (as quais são intercaladas e a trajetória do Padre é apresentada do fim para o começo), primeiro, na ordem (dialética) da montagem, andando, meio perdido, no mato, procurando algo ou alguém (saberemos depois, a *besta de dez tetas*). Na próxima cena em que aparecerá, estará no meio de uma pequena reunião de mulheres e crianças africanas (que riem dele, não acreditam em sua estúpida retórica), e recitando, aos berros, fragmentos da profecia sobre “a besta de dez tetas e doze chifres”. Durante quase toda a narrativa permanecerá obcecado pela revelação desse monstro apocalíptico.

Zumbi, também vestido de branco e com uma lança na mão, surge em meio a um ritual: homens e mulheres dançando e tocando instrumentos nativos (os homens portando cocares indígenas, o que marca a relação com a América) em torno de um morto, vítima da tentativa de libertação do povo africano. A cena do ritual retornará ao menos três vezes, intercalada com outras, enquanto o corpo do morto permanecerá no mesmo lugar, pois, findado o ritual africano, voltará a fazer parte de outro ritual, antropofágico, agora com a participação dos colonizadores, já derrotados e famintos. Quando Zumbi reaparece, no meio do ritual, os dançarinos o rodeiam enquanto ele, voltando-se para a câmera, ou seja, dirigindo-se diretamente ao espectador (técnica presente em toda a narrativa fílmica, definida por Glauber como “épico-didática”, inspirada no teatro político de Brecht), resume a história (mítica) de seus ancestrais.

Esse trecho do discurso resume, de certa forma, o objetivo *didático* e *panfletário* de Glauber Rocha no *Leão*. Nele, à diferença do *Deus e o Diabo* e do *Dragão da Maldade* (pois considera ambos como representantes de narrativas fílmicas tradicionais, no que diz respeito à linguagem, não obstante, inauguradores do seu *cinema novo* no tratamento do tema: que expõe a miséria social e a *cultura popular*, exemplares, portanto, já, da *estética da violência*), Glauber não encena a história do mito, mas conta, por meio de personagens-símbolos, que discursam de frente e olhando para a câmera, como se tivessem dando aula.

A fala de Zumbi (voltado para a câmera, fechada no seu rosto ao lado da ponta da lança) é acompanhada por fundo musical (som africano tradicional) e nas últimas palavras uma metralhadora é colocada, pela mão de um negro, contra a lança, formando o símbolo da cruz, recorrente nos filmes de Glauber. A montagem da cruz (com a lança e a metralhadora) indica que a luta tricontinental necessita das armas, mas não pode deixar de recorrer à mística religiosa, nem à mitologia africana e indígena. A lança (símbolo do poder) e as armas (símbolo da luta de libertação) aparecerão em todas as cenas, além de um grande osso humano, que será disputado, em uma das últimas cenas, pelo grupo dos colonizadores, oferecido e imediatamente tirado do alcance de suas mãos (como num jogo de medir força, ou poder) por Marlene, que os atrai como cães. Cena em que, o filme prescreve, mais uma vez, a analogia dos colonizadores com animais. Eles, os colonizadores, é que são os “canibais”.

Em cena intercalada com a do aparecimento de Zumbi, surge Pablo, o guerrilheiro latino americano, caminhando na mata, ao tempo em que vai se aproximando da câmera (parada), encontra uma metralhadora escondida entre as folhagens, no chão. A câmera se desloca para mostrar a chegada de um caminhão da milícia, do atual governo colonialista, contra o qual o guerrilheiro atira com a metralhadora e rouba as armas para entregar aos revoltosos.

Em seguida, surge na tela um agrupamento de pessoas por traz de soldados armados, andando de um lado para o outro, uns em uma direção aos outros, a câmera aproxima-se e enquadra o rosto de um dos soldados, ao lado da metralhadora em punho. Num gesto brusco e bruto, o soldado avança sobre o *povo*,

reunido em torno de dois colonizadores, que estão expondo, aos berros, num comício, “o novo programa de governo de Marlene”. Quando os colonizadores brancos (um português e um alemão) tentam convencer o povo, com um discurso político, claramente demagógico: “*Marlene só quer o bem de vocês! Devemos ser cristãos! Devemos amar o próximo! Mas primeiro a paz! Após a fome!*” E continuam, em uníssono, clamando, para o povo: “*Venham ver, venham ver, o novo programa de Marlene. Para os males do estômago, Marlene! Para os males do coração, Marlene! Para os males do espírito, Marlene! Marlene, sempre, sim!*” A própria Marlene não participa do processo político, representa o fantasma do imperialismo, perambula por algumas tomadas, seduzindo os homens.

Nas primeiras cenas (que podem ser lidas como introdução ao filme *épico-didático*), Glauber apresenta os personagens principais, separadamente, de modo quase esquemático, caracterizados com nitidez e relacionados às diferentes visões políticas do colonialismo na África. Resumindo, antes de entrar na narrativa propriamente dita, quatro personagens representam os poderes aliados das grandes potências sobre a África: a mulher americana, Marlene, o agente americano da CIA, o comerciante português, o Governador alemão e o Dr. Xobu, pertencente à burguesia africana condizente com o colonialismo, tornado presidente-fantoches, vai governar atendendo aos interesses dos países ricos que dominam a África e será deposto por meio de revolução. Do lado africano e latino americano, três personagens encenam a luta anticolonial: os revoltosos, Zumbi, reencarnação do mito histórico, *dos chefes assassinos*; Samba, líder negro, militante revolucionário e Pablo, guerrilheiro latino americano, reencarnação do mito histórico de Che Guevara, herói da Revolução Cubana.

Glauber ainda coloca em cena, dois líderes reformistas, que se opõem à revolta armada e invocam a saída negociada, além de dois líderes tribais (paramentados de índios, representam a relação da luta anticolonial africana com a América) aliados dos combatentes. Para estes personagens Glauber utiliza atores nativos assim como para os figurantes, que participam das cenas de manifestações coletivas e rituais, representantes do povo africano – que, do ponto de vista da ação política, continua no papel de coadjuvante.

Há também, o padre, personagem ambíguo, representante do colonialismo religioso (Católico), que vaga, atormentado pela imagem do Apocalipse. Antes procura não se envolver no *processo revolucionário* narrado no filme, mas, por fim, fica do lado do povo (espécie de mediador, consciência crítica dos opressores, como Antônio das Mortes, personagem do *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969). “Como não consegue vencer a resistência cultural da religião africana, que é muito forte, enlouquece e se volta contra o imperialismo”, na opinião do crítico Glauber Rocha, que teve que defender seu filme, atacado por todos na Europa, onde fora produzido, (mal) lançado e mal interpretado.

A história propriamente, “sobre o colonialismo na África e a revolução africana” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 606), sob a forma do teatro popular africano, inicia (pelo fim) com a cena do padre, à beira de um rio, seguido pelo povo, com um colar de corda no pescoço – a mesma que (veremos em episódio seguinte, mas se refere a acontecimento anterior) havia amarrado no pescoço do guerrilheiro, quando o capturou, confundindo-o com a besta, que obsessivamente procurava. Percebendo que estava errado, libertou o guerrilheiro e amarrou a corda no próprio pescoço. Antes, o guerrilheiro, capturado e com a corda no pescoço, como se seguisse para a forca, puxado por uma coleira, é torturado pelo Padre e pelos colonizadores, como veremos nas cenas seguintes (intercaladas – que servem para expressar acontecimentos simultâneos: enquanto isso...). No caso, enquanto os colonizadores cometem suas atrocidades para se manterem no poder, os líderes revoltosos organizam sua luta. No desenrolar da ação, os personagens são confrontados com situações diversas no interior de cada cena – sempre entrecortadas, mas estruturadas como episódios independentes.

Na próxima tomada em que aparece, o guerrilheiro salta de um caminhão de guerra (o mesmo que pertencia aos soldados) com metralhadora em punho, no meio de uma manifestação de africanos, com Zumbi na frente, em que gritam: “Morte ao Colonialismo”, e carregam enormes cartazes com esta mesma frase, enquanto Pablo repete: “Resistência”. Essas duas sentenças são repetidas inúmeras vezes, uma após a da outra.

O episódio da manifestação é seguido pela encenação da “repressão” – onde os soldados andam na frente da câmera (no quadro), uns da esquerda para a direita e outros da direita para a esquerda, simultaneamente, com as metralhadoras apontadas pra frente, próximas ao rosto. Um grupo de africanos (homens e meninos) ao fundo, apenas observando, no lugar do público de um espetáculo teatral de rua, numa *mise-en-scène* inspirada no teatro político de Brecht mas sob a forma do teatro popular africano. Cena demorada e totalmente silenciosa, à parte do desenrolar da ação da história, portanto, do ponto de vista da economia do filme, dispensável. Seria apenas ilustrativa da aplicação de um método, como sugere Glauber, quando classifica seu filme como “uma possibilidade de aplicação de uma teoria política” ou quando afirma que o *Leão* “é um teatro que representa os pontos principais da África, uma África simbólica.” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 608)

O fato é que, no desenrolar da história (ou seja, do ponto de vista do espectador, a quem Glauber oferece liberdade de interpretação), a verdadeira “repressão”, exemplar, em todos os sentidos, acontece no episódio do massacre, pelos colonizadores, de um grupo de revoltosos africanos (homens e mulheres) que são colocados em fila e abatidos um a um.

Na última cena do episódio da manifestação, em que o guerrilheiro, se dirigindo à câmera, repete: “*resistência*”, cada vez mais rapidamente e mostrando a metralhadora, surge o Padre com o martelo de madeira, bate com ele no caminhão e acerta também o Guerrilheiro, que grita de dor e é rendido pelo Padre. A tomada seguinte desenvolve o episódio da passeata, que volta a cena, com os manifestantes carregando, além dos cartazes escritos “*Morte ao Colonialismo*”, o corpo do morto, militante africano da resistência, que fará parte do ritual nativo, já mostrado em cena anterior, logo no início do filme, e do ritual canibal dos brancos, no final.

Em seguida, a narrativa e a câmera, voltam-se para o Governador alemão, sentado junto a uma mesa cheia de garrafas de cerveja, conversando com seu comparsa português (mas se dirigindo à câmera). Enquanto é massageado nas costas pelo comerciante português, confessa suas preocupações políticas e coloca o impasse em que está imerso enquanto ocupante do poder central, no momento, que implica

em conciliar os interesses divergentes dos poderosos: *“De um lado, o problema dos capitalistas negros que querem a independência econômica. Do outro os capitalistas brancos que querem aumentar seus lucros. Isso é normal e tenho que satisfazer a todos. Mas quem está aqui pra lucrar sou eu, e assim não ganho nada.”*, diz ele, e conclui: *“Se os negros querem a revolução, a única coisa que posso fazer é matá-los. Não sei evitar revoluções, sei apenas destruir revoluções e o dono desse país é Marlene.”*

De fato vai matar os revoltosos, um a um (enfileirados, voltados para a câmera), da esquerda para a direita, na cena do massacre, comentada anteriormente. O massacre dos negros revoltosos, que caem por terra, um por um, é planejado e levado a cabo pelo alemão, que em seguida aparece em um bar lamentando a derrota de Hitler. Enquanto o português, cúmplice, aparece, no mesmo bar, após o genocídio, recitando um trecho do poema de Camões, *Os Lusíadas*: *“A Fé, o Império e as terras viciosas, /De África e de Ásia andaram devastando. /E aqueles que por obras valorosas, /Se vão da lei da Morte libertando: /Cantando espalharei por toda parte, /Se a tanto me ajudar engenho e arte...”*

A narrativa segue com o episódio em que Zumbi está sentado em uma cadeira, em frente a uma casa, no campo, cabisbaixo, a lança deitada sobre suas pernas, quando surgem outros dois militantes negros (suas vozes chegam primeiro), seus aliados, descontentes com o curso do processo revolucionário, responsabilizam-no pelos últimos acontecimentos, enquanto o rodeiam (andando em círculos):

Entra em cena um terceiro personagem, o líder negro, Samba, os militantes continuam a discutir sobre a revolução, questionando os métodos de Zumbi (que propunha a revolta armada), que permanece na mesma posição, indefeso - *“Sacrifícios, sim, deve-se aceitar os sacrifícios”*, acrescenta Samba. Os outros respondem: *“Sacrifícios sim, mas não sacrifício de pessoas!”* e ele replica: *“Sem sacrifícios nada se pode contra o Imperialismo!”*. Discutem os três em torno de Zumbi, que continua sentado, sem interferir. Samba, mais consciente, passa a frente e explica o processo colonizador, dirigindo-se ao espectador:

Nós compreendemos e todos sabem. No começo, eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao carro da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. Ao que se julga, nós éramos considerados uma espécie de primitivos, criancinhas que nada mais tinham a fazer além de sorrir aos que vinham saquear nosso povo. Mas a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens porque empregaram todos os meios de repressão que já existiram para nos espoliar.

Interrompendo o final da fala deste, os outros dois o interpelam, “*Não, não. O verdadeiro selvagem como você!*” Contestando este e passando a frente, o outro profere: “*Eu discordo porque o Imperialismo recorreu a todos...*” O primeiro, ainda retruca: “*Não queremos que leve o povo a uma aventura!*” E completa, enquanto o líder sai de cena, “*Anárquico! É um aventureiro*”. Os outros dois continuam discutindo, não chegam a um consenso, e um deles pergunta: “*Quem nos aconselha?*” O outro pondera: “*É absolutamente necessário ter calma, assim não é possível!*” O outro insiste: “*É necessário que o bom senso triunfe!*” e dirigindo-se a Zumbi, colocam a lança no chão, o levantam e saem com ele do quadro, fica em cena a cadeira vazia e a lança no chão por alguns segundos até que Samba retorna, pega a lança, a segura com as duas mãos, exibindo ao expectador. Assim, aproxima-se da câmera e coloca a questão chave (que preocupava os intelectuais e artistas nos anos 1960): “*O problema não é só fazer a revolução, mas encontrar o caminho certo da revolução!*”

Na cena seguinte, ressurgue o Padre, puxando o guerrilheiro (Pablo) pela coleira de corda amarrada em seu pescoço, passando em frente a um grupo de africanos sentadas em fileiras de troncos, postos no chão, em espaço coberto, como se fosse uma Igreja improvisada, assistido um ritual religioso, cantando e batendo palmas. O padre conduz o guerrilheiro por meio ao cerimonial, clamando: “*Venham ver a besta inesperada!*” E segurando Pablo pela corda em uma mão e na outra o martelo de madeira, primeiro declama um canto ensurdecido pelos cânticos e palmas cerimoniais, e em seguida passa a torturar Pablo. Uma multidão de africanos que participavam da cerimônia vai saindo para observar o padre segurando o guerrilheiro

(mãos amarradas) pela corda, dando marteladas e repetindo: “*renuncie*” (numa espécie de luta que lembra o espetacular duelo *mitológico* de Antônio das Mortes e Coirana no *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* – neste filme, assim como no *Deus e o Diabo*, a inspiração era o Teatro Grego, com a presença do coro, no *Leão*, filme em questão aqui, trata-se do Teatro Popular Africano).

Num cenário de terra devastada pela queimada, surge novamente a voz do Padre, *em off*, concluindo que “*A besta que procuro não és tu*”, em seguida entra no quadro, puxando o guerrilheiro latino americano pela coleira de corda. Param em frente à câmera, o guerrilheiro voltado para o expectador, em segundo plano e o Padre, olhando para o céu, como se recebesse uma mensagem, se dá conta de que se “*a besta que procuro não és tu, preciso encontrar outra!*” E começa a cantar – “*Ela deve encontrar um homem e ter um filho, ele salvará o mundo pelo medo...*” – e vai saindo do quadro e soltando a corda, presa ao pescoço de Pablo, que fica ali até ser encontrado por Marlene, no mesmo cenário (continuação do mesmo episódio), caído, ela pise em seu rosto, depois o levanta e tenta seduzi-lo. Ele apenas repete, três vezes: “*Tu és a besta de ouro da violência. És tu que provoca minha violência*”.

Na próxima cena, em que estão reunidos os colonizadores discutindo sobre os rumos do processo político na África, o agente da CIA relembra: “*Na América Latina era mais fácil. Uma vez eu não gostei de um regime, peguei o revolver e disse a um General, Gómez, não gosto desse regime. Isso foi por volta das três da tarde, as seis tínhamos um novo regime fantástico e maravilhoso.*” Riem, e o português ironiza: “*É a inteligência em pessoa*”. Quando surge o Padre, trazendo o guerrilheiro pela coleira, o entrega aos colonizadores. Primeiro, o português se aproxima de Pablo e diz: “*Malandro hã? Revolucionário, hã? É por causa de caras assim que a África vai mal. Eu sempre disse que a subversão vem do exterior.*” Depois, é a vez do alemão se aproximar e chamá-lo de “macaquinho”, e o americano diz que lembra muito bem dele e, por último, Marlene, que fala, pela primeira vez, em Inglês: “*Meu Deus! Você é maravilhoso*”. Aparece novamente o Padre que atrai Marlene tocando um violino e saem de cena.

E o episódio continua com a tortura do guerrilheiro Pablo pelos colonizadores. O português e o alemão (repetindo: “*Sossega leão!*”), enquanto o agente da CIA, antes

de dar socos na barriga do guerrilheiro, proclama sua ideologia capitalista tecnicista, que justifica, para ele, o imperialismo:

Você sabe o que é a verdade? A verdade é a própria miséria do povo. Meu pobre sonhador. É preciso parar de sonhar, abrir os olhos e ver a realidade. A realidade é que o povo aceita a própria miséria sem lutar para mudar de vida. E o povo tem razão. Eles tem toda a razão! Para que fazer revoluções? Para ter uma ditadura de estado contra o povo? O comunismo não existe, é uma ilusão perdida. Chega de sonhar com isso. Você sabe o que existe? Só existe uma forma de resolver o problema da fome. A planificação econômica e técnica do mundo. Os cérebros eletrônicos: eles fazem coisas e não pensam. E quem tem os cérebros eletrônicos? Somos nós, os povos desenvolvidos. Nós, os povos desenvolvidos! E, pela técnica, chegaremos a uma sociedade perfeita, melhor do que o capitalismo, e muito melhor do que o comunismo. Realmente, muito melhor! Acabou Don Quixote. Acabou.

Glauber retoma sua crítica à razão iluminista, ao progresso, à tecnologia. Esta última definida como “um ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo” (ROCHA, 1981, p. 89), incorporada, principalmente, nesse momento, pelo *neocolonialismo* norte americano, contra o qual sempre se insurgiu, por meio de sua *arte revolucionária* em processo, pois, “é preciso construir/destruir sempre”. Com o *Leão* pretendia se contrapor inclusive ao cinema independente europeu e norte americano, que o havia inspirado, na “impossibilidade de seguir um cinema que eu gosto até de ver” (Idem).

O objetivo era reeducar um público acostumado ao modelo *rolidiano* e ao “filme de arte” europeu, para isso era necessário romper com a *cultura cinematográfica*: “Fui para África e fiz um filme que já não tem ligação com a cultura cinematográfica” – o que não é exato, posto que, retoma, segundo ele para superar, a *montagem dialética* de Eisenstein e o método do *cinema direto* e do *filme etnográfico* de Jean Rouch. Mas se afasta de Godard, seu mais importante interlocutor, a quem havia considerado inclusive como o primeiro *cinasta tricontinental*, porém, segundo ele:

A ruptura do Godard tinha um sentido niilista (je ne crois plus, em quoi je dois crois?), era uma démarche de caráter muito mais existencial do que político [...] Mas o problema da oportunidade política e da responsabilidade política era muito mais vasto. (ROCHA, 1981, p. 251)

A tomada seguinte abre com imagem de savana africana, terra verde e deserta, sem árvores ou animais, cenário em que surge novamente o Padre tocando violino, a câmera o segue e encontra o rosto impassível de Marlene, *a besta de ouro*, que, finalmente, havia encontrado.

É posto em cena, pela primeira vez, já na segunda metade da narrativa, um líder tribal, sentado em baixo de uma árvore, à beira de um rio, pintado e com uma foice na mão (símbolo das lutas intertribais, que, na visão de Zumbi, facilitavam a dominação, ao tempo em que, dificultavam a organização da luta de libertação colonial). Próximo a ele, em pé, está um negro da sua tribo, provavelmente, seu “soldado”, usando um cocar indígena (símbolo da relação com a América, e alegoria *tricontinental*). Entra Zumbi para tentar uma aliança, explica a situação político-econômica de exploração e opressão e propõe a unidade africana contra o inimigo, nos seguintes termos (e dirigindo-se à câmera):

O branco habita numa bela casa na cidade, mas tua casa no bairro indígena esta ameaçada de desabar. Tuas vestes são de ráfia, mas o branco tem muitas roupas bonitas. Ao longo do dia, tu comes as ervas que encontra, mas as refeições dos brancos são ricas e suculentas. Sua mulher morreu ontem. Sua doença, todavia, não era grave, mas não havia medicamentos. O mercenário branco violou sua filha e roubou o ouro da tribo. Isso te parece justo? Sua mulher, seus irmãos, todos os seus parentes trabalham o dia inteiro nos campos de amendoim, o branco compra a colheita a preço baixo, será que sabe que ele a revende mil vezes mais caro? No plano interno, há muitas contradições. Os sindicalistas são cada vez mais corruptos, já não trabalham mais, os militares só pensam em seus galões [...]. As divisões internas se acumulam rapidamente, o tribalismo esta disseminado. É preciso remediar esse estado de

coisas. Há organizações políticas em excesso. O tribalismo deve cessar, pois eu, sozinho, jamais poderei efetuar a unidade africana.

Os militantes, na cidade, tomam a lança (símbolo do poder) e com ela em mãos, voltados para o expectador, ponderam, mais uma vez: *“É necessário que o bom senso triunfe! Devemos negociar para obter a independência. A primeira fase da independência é a burguesia nacional. Só a burguesia nacional pode evitar uma luta armada. Devemos achar o verdadeiro representante da burguesia nacional. O representante da burguesia nacional é o Dr. Xobu.”* Repetem em uníssono: *“É absolutamente necessário que o bom senso triunfe!”*

A cena seguinte já mostra os colonizadores reunidos com o Dr. Xobu, trajando bela vestimenta africana. É o agente da CIA, cabeça dos colonizadores, que tenta convencer o Dr. Xobu, a tornar-se Presidente: *“Dr. Xobu, o senhor é o homem mais rico e importante da região, o mais importante representante da burguesia local. Precisamos combater o comunismo e por isso o senhor será o novo Presidente.”* Dr. Xobu diz não estar entendendo nada, então o comerciante português toma a palavra, conhece melhor aquela gente, sabe lidar com ela. Fala no ouvido do Dr. Xobu, que finalmente, diz: *“Compreendi: Independência na base da amizade!”* O norte americano acrescenta: *“com proteção técnica e econômica.”* E o alemão completa: *“e proteção militar.”* O português, por sua vez, realça: *“E integração racial. Viva a liberdade! Viva a Nova República!”* Comemoram com champanhe e o Dr. Xobu pede licença para providenciar sua vestimenta para a posse.

Na cerimônia, o novo Presidente vestido como um Magistrado Inglês (referencia ao imperialismo britânico na África) passeia pela cidade em carro alegórico acompanhado pelos colonizadores (o agente da CIA traz o guerrilheiro pela coleira de corda), pelo povo e por uma banda de saxofonistas negros. O carro para em frente à câmara e o novo presidente negro profere seu discurso:

Meu povo, eu tomo hoje a palavra não só em nome da nossa República, mas, também, em nome da África inteira! Quem poderia imaginar que seus filhos e suas filhas pudesse realizar uma missão tão importante e gloriosa. É preciso lembrar que a catequese e a

colonização trouxeram a verdadeira face do cristianismo! Irmãos, eles nos trouxeram as línguas civilizadas, a ciência, o conhecimento da Arte. Eles nos trouxeram, direto dos Estados Unidos da América, a economia de nosso país!

Enquanto o Presidente continua proclamando seu discurso “populista” colonizado, de valorização da *alta cultura* europeia em detrimento da cultura africana, excelentes instrumentistas africanos, no entanto, embalam a festa de posse com sua música, que, se sobrepondo ao discurso demagógico do presidente-fantoches, demonstra a fragilidade deste. Na sequência, surge a voz, *em off*, de Clementina de Jesus, cantando, em versão portuguesa, o hino da França, que invade totalmente a banda sonora da festa. Finalmente, o guerrilheiro fala, olhando, igualmente, para a câmera, fechada em seu rosto e ainda com a corda no pescoço, de dentro de um boteco chamado *Boucherie Moderne*:

Há os países ricos e os países pobres. Os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política. A colonização determina a alienação nacional. O principal problema da luta anticolonial é a destruição do complexo de inferioridade nacional.

Depois da fala do guerrilheiro, é a vez dos colonizadores retrucarem: “*Eis a anarquia! Eis o ódio! Eis o sangue! Eis a morte!*” e continuam, um de cada vez, seus discursos entrecortados por três saxofonistas negros que passam tocando na frente da câmera, nos dois sentidos. O alemão diz: “*Ele queria substituir o poder militar pela milícia popular!*” Depois o português: “*Ele queria substituir o comércio privado pela propriedade popular!*” Em seguida o americano, suposto agente da CIA: “*Ele queria substituir a moral familiar pela devassidão popular!*” E, por fim, volta a discursar (cantando), com uma bengala numa das mãos (parte de seu uniforme de presidente) e um osso humano na outra, o novo Presidente: “Eis o caminho do progresso: estradas e escolas, sem esquecer hospitais, telefone internacional, televisão e latas de conserva: eis o progresso do país. Eis o que é a liberdade: trabalhar sem reivindicar, servir sem protestar, amar sem erotismo, criar sem vanguardismo”.

Glauber ironiza, com este discurso do presidente-fantoches, a ideologia progressista, capitalista, comercialista e repressora. Mas, vai mostrar que o povo não se deixa iludir por ele e conduzido pelo guerrilheiro e por Zumbi, com o apoio do líder tribal e dos militantes negros, preparam a revolução, que terá que ser armada.

Ouve-se tiros de metralhadora (símbolo da luta armada), na cena que se segue, para fechar o episódio do Padre, que reaparece no mesmo lugar onde apareceu pela primeira vez, agora acompanhado de Marlene (*a verdadeira besta, de ouro*) que o interroga: *“Porque os pobres me odeiam? Porque o homem deve ser o único dono do fruto de seu trabalho? E se houver mais de um fruto, é preciso que doe para alimentar sua família. E se depois de alimentar a família, ainda lhe reste um fruto, deve doá-lo a seu vizinho faminto.”* Volta sua atenção a ela, veste-a e penteia-lhe o cabelo. Responde: *“Eles não odeiam você, Marlene, porque são tão oprimidos pela fome e pelo trabalho que não tem tempo de odiá-la”* – *“Então não me odeiam?”*, pergunta Marlene, ao que o Padre responde: *“Mas há os que trabalham para eles e que odeiam você pelos escravos que deviam odiá-la. Pablo é um deles, Zumbi é outro. Pablo e Zumbi, Marlene, são os profetas da justiça.”* – *“O Senhor também prega contra mim?”* e o Padre responde: *“Eu prego o amor e a compreensão entre os homens”*.

A cena seguinte (que, na verdade é anterior, na des-ordem da narrativa) contraria tal princípio ao mostrar os colonizadores num ritual antropofágico em torno do corpo do morto, objeto do ritual africano no início do filme. A lança, símbolo do poder, esta nas mãos de Marlene, que a finca no chão e fica com o osso na mão, os outros tentam tomar o osso e esquecem-se da lança. Esta (que vai passando de mão em mão) é coletada por Samba, um dos militantes, que, libertando o guerrilheiro, entrega-lhe a lança. Este, por sua vez, a leva para Zumbi, que devolve para o líder tribal. Ao receber a lança de volta o líder tribal (paramentado de índio) denuncia (num português quase incompreensível): *“Nosso povo sob revolução. Revolução e nós. Nós vai fazer revolução e vai ganhar. E assim que nós ganhar a revolução, nós não vai precisar de gente que dita nós e que enche o saco. Se eles enche o saco de nós, nós pega eles, como peixe na rede.”*

Glauber Rocha reúne, mais uma vez (em novo episódio, ou capítulo, de sua obra em constante transformação), os *poderes do povo* (encarnados nos *chefes assassinos* e que considero como um conceito glauberiano, que se define por uma questão de postura ou performance e não de essência) para vencer o colonizador e o colonialismo, no *Leão*, que termina com a coluna guerrilheira africana comandada por Zumbi em marcha rumo à guerra de libertação.

Glauber coloca em confronto, no *Leão*, as ideologias capitalistas e socialistas, para criticar a ambas, além de expor o *misticismo do povo*, uma força pela qual, segundo o cineasta, é possível libertar o colonizado e o próprio artista do complexo de inferioridade imposto pela tarja de *subdesenvolvido*, advinda do colonizador. Nesse sentido, seu cinema assume um novo caráter *revolucionário e popular*, sob a forma do teatro popular africano.

Referência Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BENTES, Ivana. **Glauber Rocha, Cartas ao mundo**. São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude, GOMES, Paulo Emílio Salles. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- CHIARINI, Paolo. **Bertold Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DA SILVEIRA, Renato. A ordem visual (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel). In: VALVERDE, Monclar (Org.). **As Formas do Sentido**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- JANESON, Fredric. **Brecht e a Questão do Método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.