



Artigo
Article

***O LEÃO DE SETE CABEÇAS E A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA EM
GLAUBER ROCHA***

*THE LION OF SEVEN HEADS AND THE AESTHETICS OF VIOLENCE IN GLAUBER
ROCHA*

Stamberg José da Silva Júnior¹

RESUMO: Este artigo investiga a utilização da *mise-en-scène* audiovisual como ponto de partida para uma estética revolucionária e anticolonialista no Cinema Novo, movimento cuja base foi a afirmação de um arte “da fome” ou “terceiro-mundista”, construída a partir de elementos diegéticos que visaram suscitar a superação da “dominação” cultural e social oriundas do exterior. A análise, de natureza exploratória, tem como referência o filme *O Leão de Sete Cabeças* (*Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970), do cineasta Glauber Rocha. Discutimos a produção deste aclamado diretor da sétima arte brasileira relacionando-a a autores das ciências humanas e sociais e objetivando ampliar o diálogo para além do contexto artístico. **Palavras-chave:** Glauber Rocha. Cinema. Revolução. Colonialismo.

ABSTRACT: This article investigates the use of audiovisual *mise-en-scène* as a starting point for a revolutionary and anti-colonialist aesthetics in Cinema Novo, a movement based on the affirmation of an art “from hunger” or “third world”, built on starting from diegetic elements that aimed to overcome the cultural and social “domination” from abroad. The exploratory analysis is based on the film *Lion of Seven Heads* (*Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970), by filmmaker Glauber Rocha. We discussed the production of this acclaimed director of the seventh brazilian art, relating it to authors from the human and social sciences and aiming to expand the dialogue beyond the artistic context. **Keywords:** Glauber Rocha. Movie Theater. Revolution. Colonialism.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes-DS. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: stambergjunior@gmail.com

INTRODUÇÃO

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino (Rocha, 2009, p. 56).

Fruto de um contexto sócio-político marcado pela radicalização de ideias, a ascensão dos regimes totalitários e a crescente desigualdade urbana em virtude da intensa modernização do rural, a produção de Glauber Rocha, entre outros aspectos, visava construir uma estética do subdesenvolvimento que desgarrar-se-ia da hegemonia cultural/social da Europa e dos Estados Unidos. A revolução cubana, a guerra do Vietnã e a descolonização da África e do Caribe são as circunstâncias históricas que permeiam o mundo naquele momento.

A violência, defendida pelo cineasta (e por outros pensadores) como o único meio para libertação do jugo opressor, faz-se presente não apenas na diegese de seus filmes, mas na própria *mise-en-scène*: a experiência estética de tudo o que compõe a cena traduz a fome de revolução e o latente desejo de transformação socialmente disruptiva. Para o cineasta, a estrutura que presidiu o mundo colonial manteve-se intacta e fora remodelada de modo a ocultar a reificação perene do “Terceiro Mundo”, termo assumido pelo Cinema Novo como forma de afirmação dos valores do movimento.

O Cinema Novo, fundado por Glauber Rocha e outros diretores em meados da década de 1960, caracterizou-se pela “pela convergência da ‘política dos autores’, filmes de baixo orçamento, renovação na linguagem e oposição ao cinema clássico e industrial” (Silva Júnior, 2019, p. 245). Os cinemanovistas possuíam, em suas películas, “o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a ideia de que a revolução não era apenas um desejo, mas uma necessidade social” (Xavier, 2001, p.33). A polarização dos conflitos ideológicos é a base da maioria dos filmes, que corporificam, em cena, a materialidade de uma esperança de luta em um mundo maniqueísta cindido entre oprimido e opressor.

A identidade do povo e a cultura nacional que pretendiam forjar tinham um forte componente anti-imperialista. Seguindo Frantz Fanon, eles acreditavam que “lutar pela cultura nacional significa, antes de tudo, lutar pela libertação nacional, por aquela base material essencial, que torne possível a construção de uma cultura”. (Simonard, 2008, p. 15).

Nesse contexto, dentre as muitas obras premiadas do artista aqui estudado, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro/Antônio das Mortes* (1970), optamos por analisar *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970). A escolha pelo longa inicia-se pelo título original da obra, composto pelos idiomas de algumas metrópoles coloniais: Alemanha, Itália, Reino Unido/Estados Unidos, França, Portugal, respectivamente.

Pela denominação do filme e a identificação do Cinema Novo como uma arte crítica aos modelos padronizados do audiovisual daquele período, já poderíamos inferir que este parece apresentar-se como um produto central para a compreensão da estética

revolucionária do movimento que pertenceu Glauber. Além disso, a obra localiza-se temporalmente próxima à publicação de dois livros que o filme claramente referencia: *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon e *Colonialismo e Neocolonialismo* (1968), de Jean Paul Sartre. Nesse sentido, buscamos compreender a relação exígua entre a estética da violência presente em *O Leão* e as teorias daquele período que possam ter influenciado a obra.

A VIOLÊNCIA NA MISE-EN-SCÈNE DE *O LEÃO DE SETE CABEÇAS*

Der Leone Have Sept Cabeças narra a história de Pablo e Zumbi, guerrilheiro latino-americano e líber negro, respectivamente, que unem-se para libertar o continente africano a ferro, fogo e sangue. No processo revolucionário que desencadeiam, os protagonistas enfrentam o mercenário alemão que, auxiliado pelo agente norte-americano e pelo assessor português, governa em nome da misteriosa Marlene. A produção apresenta, sucintamente, os 500 anos de progressiva dominação branca na África – que se modifica entre colonialismo e imperialismo, mas se perpetua como hegemônica.

Em *O Leão*, Glauber põe em prática suas ideias sobre um cinema que conecte os três continentes frutos da exploração: África, América do Sul e América Central, a fim de apresentar um cinema épico-didático. Épico, pois visa estimular o caminho revolucionário; didático no sentido da maneira como os personagens se apresentam.

As ideias do cineasta, escritas em *Por uma Estética da Fome* (1965), tinham por objetivo a reprodução e o entendimento de que “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo” (Rocha, 2009, p. 56). Para Glauber,

O Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo (Rocha, 2009, p. 56).

Em seu cinema de autor – que busca a inflexão política – o combate ao neocolonialismo e à hegemonia cultural dos países centrais do capitalismo figura-se como presente em toda a diegese de *O Leão*. O Terceiro Mundo se revela, por meio de Pablo e Zumbi, como sujeito ativo da ação revolucionária contra o imperialismo a partir de uma estética da violência. Elementos como armas são ressaltados na *mise-en-scène* da trama e parecem clamar ao espectador para que se junte aos personagens. A diferença entre os meios para a luta que o colonizado e o colonizador possuem também explicita a distância desigual a que estão submetidos: enquanto o primeiro possui armas brancas, o segundo está repleto de armas de fogo e um conteúdo bélico claramente mais vantajoso.

Embora o longa não apresente personagens populares como em *Deus e o Diabo* ou em *Antônio das Mortes*, a dialética da colonização e a luta contra ela prevalece aqui. O deslocamento do sertão – ambiente principal dos contextos de seus filmes anteriores – para o continente africano reflete o cenário internacional de opressão que o cineasta discutira no livro supracitado.

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

No início de *O Leão*, Zumbi, que é apresentado como um revolucionário libertário que sonha com a justiça social, narra a história do continente africano antes da colonização e a forma massacrante que vivem os colonizados no contexto contemporâneo à narrativa:

Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Os deuses eram livres nos céus e nos mares. Há 500 anos, vieram os brancos e suas armas de fogo massacraram leões e leopardos... suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos deuses. Levaram nossos reis e nosso povo para a América como escravos. Nossos deuses partiram com eles. Na América, viram os sofrimentos de nossos reis e nosso povo. Os negros passaram para enriquecer os amos brancos. Seu suor era de sangue, que adubou os tabacais, algodoads, canaviais e todas outras riquezas da América. Um dia nosso povo pegou as armas para conquistar a liberdade. Nós e os deuses lutamos há mais de 300 anos contra os brancos que nos dizimaram barbaramente. Mas não mataram a mim, Zumbi, que reencarno os chefes assassinados. Esta lança rachará a terra em duas. De um lado ficarão todos os carrascos; do outro, toda a África... livre! Aqui e em todo lugar, todo negro levará em si um pouco de África. Mas agora não enfrentaremos suas armas com lanças e com magia. Contra o ódio, o ódio! Contra o fogo, o fogo! (*O Leão de Sete Cabeças*, 1970)

Figura 1: Zumbi levanta as armas



(Fonte: *O Leão de Sete Cabeças*, 1970).

O discurso do colonizado se apresenta como revolucionário na medida em que busca a mudança social por meio da revolução armada e violenta: “As massas lutam contra a mesma miséria, debatem-se contra os mesmos gestos e desenham seus estômagos encolhidos, o que se pôde chamar de geografia da fome. Mundo subdesenvolvido, mundo de miséria e desumano” (Fanon, 1961, p. 76). A desumanização do colonizado, reiterada pelo sistema colonial que insiste em animalizar os oprimidos, desloca-se nos filmes de Glauber Rocha e apontam para o outro como o inumano.

O colonizador, representado aqui por Marlene e os outros estrangeiros, aparecem como usurpadores, ladrões, exploradores e opressores. Na trama, Marlene é uma espécie

de referência dos representantes coloniais na África: um alemão, um português e um americano. Ao lado da mulher, a força religiosa de um líder messiânico cuja missão é evangelizar os nativos e fazê-los cativos por meio da fé: a ideia da religião como alienação é utilizada para a compreensão da estrutura colonial de violência simbólica e cultural. Uma das sequências mais emblemáticas é aquela em que são enumeradas as riquezas do continente e Marlene prefere o maior tesouro local: um fêmur humano.

Figura 2: À Marlene é oferecido um fêmur



(Fonte: *O Leão de Sete Cabeças*, 1970)

Podemos inferir disso que o colonizador, ao buscar o conteúdo mais valioso do lugar e este apresentar-se como o fêmur – o osso mais longo, mais volumoso e mais resistente do ser humano – está procurando a estrutura esquelética que sustenta o colonizado: a terra. Nesse sentido, a diegese narrativa aponta a luta como única forma de proteção do que, na trama, têm importância: a libertação do jugo opressor do espaço do colonizado.

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

Para Sartre (1968), é justamente essa relação que deve ser analisada pelo colonizado: a injusta apropriação das riquezas destes. O filósofo acredita que “se o próprio regime e até os vossos não-violentos pensamentos estão condicionados por uma opressão milenar, vossa passividade só serve para vos colocar do lado dos opressores” (Sartre, 1968, p. 15). O longa apresenta as diversas mutações nas estratégias de poder exercidas pelos colonizadores com o intuito de surrupiar e promover novas formas de colonialismo.

Assim, ainda que o mercenário alemão e o português remetam-se ao passado colonial, o agente dos EUA aponta para o presente imperialista como resultado dos “novos tempos”. Nesse sentido, o filme mostra a aliança dos representantes das metrópoles com Xobu, líder da burguesia nacional, que é eleito presidente mesmo sufocando as revoltas. A sensação de traição populista, apresentada também em *Terra em Transe*, aponta para a conciliação pacífica como uma estratégia ineficiente da massa

colonizada: é necessária a ruptura armada para que haja uma verdadeira revolução. Para Fanon (1961), quando a burguesia dos países colonizados alia-se às metrópoles, mesmo que queiram uma independência nacional, acabam por proclamar princípios, mas se abstém de lançar palavras de ordem.

Toda a atividade desses partidos políticos nacionalistas no período colonial é uma atividade de tipo eleitoralista, é uma sequência de dissertações filosófico-políticas sobre o tema do direito dos homens à dignidade e ao pão, a afirmação ininterrupta do princípio “um homem, uma voz”. Os partidos políticos nacionalistas nunca insistem sobre a necessidade da prova de força, porque seu objetivo não é exatamente a destruição da ordem... essas formações políticas se dirigem sem rodeios à burguesia colonialista o pedido que lhes é essencial: “Dêem-nos mais poder”. Quanto ao problema específico da violência, esses grupos são ambíguos. São violentas nas palavras e reformistas nas atitudes. (Fanon, 1961, p. 45).

Figura 3: Xobu, o líder populista



(Fonte: *O Leão de Sete Cabeças*, 1970)

Em outros trechos do filme, a relação de rebaixamento das condições socioeconômicas das colônias e a pujança das metrópoles também é apresentada. Zumbi mostra ao chefe da aldeia que o mundo colonizado é cindido em dois: enquanto as colônias e os colonizados são famintos e miseráveis, as metrópoles e os colonizadores são ricos e opulentos graças ao sarrupiamiento da região colonizada.

O branco mora numa bela casa, na cidade...mas tua casa, no bairro indígena, está ruindo. Estás vestido pobremente, mas o branco está muito bem vestido. O dia todo te alimentas de ervas, mas a comida do branco é rica e succulenta. Tua mulher morreu ontem. Sua doença não era grave, mas não havia remédios. O mercenário branco violou tua filha e roubou o ouro da tribo. Isso te parece justo? Tua mulher, teus irmãos, todos os teus parentes trabalham todo dia nos campos de amendoim. O branco compra a colheita a preço baixo. Será que sabem que ele a revende mil vezes mais caro? (*O Leão de Sete Cabeças*, 1970).

Esse mundo dialético, segundo Fanon, é habitado por espécies diferentes. Para ele, o contexto colonial reside em realidades econômicas distintas, em desigualdades e na enorme assimetria entre os modos de vida do colonizado e colono. Assim, para o autor,

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas. Os pés do colono nunca estão à mostra, salvo talvez no mar, mas nunca ninguém está bastante próximo deles. Pés protegidos por calçados fortes, enquanto que as ruas de sua cidade são limpas, lisas, sem buracos, sem seixos. A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. (Fanon, 1961 p. 29).

Para o crítico de cinema Ismail Xavier (2009), nos filmes de Glauber a realidade injusta parece solicitar a violência como “condição de humanidade”. Segundo o autor, “Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea”. A internalização da história é radical e faz o próprio filme se desenvolver pela crise e pelo salto violento. (Xavier, 2009, p. 112). *O Leão* mostra uma África impossibilitada de estabelecer suas tradições culturais, econômicas, políticas e sociais – consideradas bárbaras, incultas e incivilizadas pelos conquistadores europeus.

Na *mise-en-scène*, entretanto, a interpretação dos atores dos países os quais pertencem os colonizadores também aparece como uma marca cênica que se destaca no contexto fílmico. Quando se inicia o conflito, os atores africanos e sul-americanos, que representam os colonizados, protagonizam não apenas o estado de dominação econômica, mas também cultural e simbólica: os personagens subalternos já não são mais a fraqueza, mas estão na linha de frente de um cinema que se afirma, luta e transforma a força em uma realidade prática revolucionária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema de Glauber questiona, aponta, afirma e produz experiências artísticas e estéticas nas quais o subdesenvolvimento e a luta contra o colonialismo/imperialismo estão sempre presentes na diegese de seus filmes. O cineasta traz consigo a participação no processo político-social por meio de um cinema ideológico vinculado à luta de classes e contra o arranjo do mundo colonial a partir de uma estética da violência.

Os protagonistas alinham-se às forças empenhadas pela transformação da sociedade por meio da violência armada, única saída possível para a destituição do modo de exploração capitalista na perspectiva glauberiana. Assim, *O Leão de Sete Cabeças* se lança como uma epopeia africana/subdesenvolvida preocupada em pensar o ponto de vista do homem colonizado do Terceiro Mundo, apresentando a exploração violenta e desumana ocorrida no continente africano que subjuga o outro e o mantém preso na teia imperialista.

REFERÊNCIAS

Fanon, F. (1961). *Os condenados da terra*. Ed. Civilização Brasileira.

Rocha, G. (2009). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.

Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo/Glauber Rocha*. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.

Sartre, J. P. (1968). *Colonialismo e neocolonialismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Silva Júnior, S. J. (2019). Política e pós-colonialismo no cinema novo. *Revista Temática*. Ano XV-n. 12. Dezembro. Acesso em: 27 nov. 2020

Simonard, P. (2008). *Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. São Paulo. In: http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/14603_Cached.pdf
Acesso em 27 nov. 2020.

Xavier, I. (2001). *Cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra.

Xavier, I. (2009). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

Cronologia do Processo Editorial

Editorial Process Chronology

Recebido em: 14/10/2022

Aprovado em: 17/12/2022

Received in: October 14, 2022

Approved in: December 17, 2022