



Centro Universitário de Brasília - UniCEUB

Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - FAJS

Curso: Relações Internacionais

**MARCOS LAMEGO SARNO**

**A DISCUSSÃO DECOLONIAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS SOB A  
ANÁLISE FÍLMICA DE “O LEÃO DE SETE CABEÇAS”**

**BRASÍLIA**

**2021**

**MARCOS LAMEGO SARNO**

**A DISCUSSÃO DECOLONIAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS SOB A  
ANÁLISE FÍLMICA DE “O LEÃO DE SETE CABEÇAS”**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - FAJS do Centro Universitário de Brasília (UnICEUB).

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Rosa Muñoz

**BRASÍLIA**

**2021**

**MARCOS LAMEGO SARNO**

**A DISCUSSÃO DECOLONIAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS SOB A  
ANÁLISE FÍLMICA DE “O LEÃO DE SETE CABEÇAS”**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - FAJS do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB).

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Rosa Muñoz

**Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021.**

**BANCA AVALIADORA**

---

**Prof. Dr. Luciano da Rosa Muñoz**

---

**Professor(a) Avaliador(a)**

## DISCUSSÃO DECOLONIAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS SOB A ANÁLISE FÍLMICA DE “O LEÃO DE SETE CABEÇAS”

**Marcos Lamego Sarno**

**Resumo:** O presente artigo procura expor os questionamentos de política internacional contidos na estética artística do filme “O Leão de Sete Cabeças”, dirigido pelo brasileiro Glauber Rocha. Serão analisadas as maneiras em que o filme discute ideias referentes ao fenômeno histórico do colonialismo, passando por alguns passos essenciais: primeiro, escrutinar o conceito de *estética* através dos escritos de Roland Bleiker sobre a “virada estética” nas Relações Internacionais, e assim entender o lugar da arte na análise política e sua importância; e segundo, as ideias do filme serão abordadas teoricamente sob a luz dos estudos do grupo Modernidade/Colonialidade, que extensivamente discutiu o colonialismo em termos que são reverberados no filme, como: a persistência da opressão colonial para além da independência dos países colonizados - conceito esse chamado *colonialidade do poder*, desenvolvido por Aníbal Quijano; e também a ideia de desligamento epistemológico de Walter Mignolo, a fim de abordar de quais maneiras a linguagem estética do filme propõe uma prática *decolonial*.

**Palavras-chave:** Virada estética. Colonialismo. Desligamento epistemológico. Colonialidade do poder. Glauber Rocha. Giro decolonial.

**Abstract:** This article seeks to expose the insights on international politics contained within the aesthetics of the movie “Der Leone Have Sept Cabeças”, directed by the brazilian filmmaker Glauber Rocha. The ways in which the movie discuss ideas referring to the historical phenomenon of the colonialism will be analysed, going through a few essential steps: first, the concept of *aesthetics* will be scrutinized through Roland Bleiker’s ideas of the “aesthetic turn” on International Relations, by doing so it is possible to understand where the arts fit in the realm of political analysis and its importance; second, the ideas contained in the movie will be approached theoretically under the influence of the studies made by the Group Modernity/Coloniality, which has extensively discussed colonialism in terms that can be seen and understood in the movie, like: the persistence of colonial oppression even after the achieved independence of the colonized states - that concept is called *coloniality of power*, and it was developed by Anibal Quijano; and also the idea of epistemic delinking by Walter Mignolo will be approached, as a way to understand in what manners the movie’s *aesthetic* proposes a *decolonial* practice.

**Keywords:** Aesthetic turn. Colonialism. Coloniality of power. Epistemic delinking. Glauber Rocha. Decolonial shift;

**Sumário:** Introdução. 1 - A análise artística em Relações Internacionais como forma de análise política. 2 - A inserção do cineasta Glauber Rocha na discussão teórica do “giro decolonial”. 3 - “O Leão de Sete Cabeças” (1970): a prática da estética da descolonização. 3.1 - A estética política do Cinema Novo contra a colonialidade no cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960. 3.2 - A estética política de “O Leão de Sete Cabeças” contra a colonialidade do poder. Considerações finais.



## Introdução

O campo das Relações Internacionais por muito proporcionou uma multidisciplinaridade que conferiu a este um profundo atino com diversos entendimentos sobre política mundial, através de estudos que tomam diferentes vieses de análise. Um exemplo da diversidade analítica do campo está nos diversos estudos que resolvem englobar o mundo da arte para uma análise política - mais especificamente, o uso do cinema para se produzir conteúdo científico sobre política internacional. Porém, veremos que o cinema por muito fora utilizado de maneira mais marginal nas análises de Relações Internacionais, sendo analisado mais comumente como uma ferramenta de poder estatal, dadas as inúmeras instâncias de análise envolvendo o cinema como prática de *soft power*, por exemplo. Um filme poucas vezes foi escrutinado na totalidade de suas ideias para se obter um saber científico digno do campo das RI, isto é, a análise de uma obra em si e os entendimentos políticos que surgem desta análise.

Em primeira instância, será atestado que é errôneo pensar que esta função de análise filmica é algo exclusivo ao campo acadêmico dos estudiosos do cinema e da comunicação visual. Para isso, o artigo partirá do escrutínio do conceito de “estética” para atestar a relação mais que familiar que existe entre análises teóricas e análises artísticas. Roland Bleiker e seus escritos sobre a “virada estética” no campo das Relações Internacionais ajudam a ilustrar o lugar da arte e da sensibilidade artística na ciência acadêmica.

O presente artigo pretende explicar e demonstrar que é possível produzir análises de política internacional a partir das imagens e sons de um filme, ainda se mantendo à proposta original de um trabalho de Relações Internacionais. Visto isso, a escolha do filme “O Leão de Sete Cabeças” (1970), dirigido pelo brasileiro Glauber Rocha se torna um ponto de partida bastante proveitoso para se tecer análises políticas. *O filme em questão aborda com poderoso vigor artístico diversas postulações sobre o fenômeno histórico do colonialismo (e como veremos mais adiante, o projeto político da colonialidade), através da aplicação de uma estética descolonizada.*

A constatação da afirmação destacada acima será precedida por uma análise na segunda seção deste artigo, que foca em explicar o arcabouço teórico dos estudos decoloniais e delimitar: 1) as formas de ação do colonialismo para além das independências das colônias; e 2) onde se encaixa o cineasta Glauber Rocha nesse panteão acadêmico. Veremos que suas ideias (muitas delas escritas em forma de manifestos, não somente em seus filmes) ressoam um período específico dos estudos sobre colonialismo, que corresponde ao Grupo

Modernidade/Colonialidade. A inovação nas teorias deste grupo podem ser vistas décadas antes nos escritos de Glauber.

Após as devidas contextualizações teóricas e práticas, sempre em constante conversa com os escritos de Glauber Rocha e com a contextualização do seu cinema político, a última seção deste trabalho entrará nos detalhes do filme “O Leão de Sete Cabeças” (cenas, diálogos, vestimentas e outros elementos *estéticos* do cinema) que reverberam as teorias coloniais introduzidas, de forma a estabelecer este filme como um exemplo de sucesso de uma prática decolonial.

### **1. A análise artística em Relações Internacionais como forma de análise política**

O estudo do impacto político da arte, e mais especificamente do cinema nas Relações Internacionais não é algo inédito. Diversos artigos publicados na área se voltaram à exploração do uso político da indústria cinematográfica, como por exemplo, uma efetiva ferramenta de *soft power* - Dennison e Meleiro (2016) buscaram estabelecer relações entre o desejo do crescimento do *soft power* brasileiro durante a última década e o papel do cinema nacional nessa empreitada, delimitando diversas medidas institucionais criadas para promover o cinema brasileiro no resto do mundo - entre outros trabalhos (De Moraes, 2015; Souza, Melo & Rocha, 2017; Cooke, 2016; Becard & Filho, 2019). Porém a maioria desses estudos pouco se orientam nas ideias representadas pelos seus próprios filmes, e em contrapartida, se reservam a tecer análises voltadas apenas ao contexto histórico dos filmes, à utilização do cinema como ferramenta de poder estatal, etc. Poucas instâncias de estudos acerca de obras cinematográficas levam em consideração a exploração do conteúdo do filme, seus símbolos e significados e de que maneira é possível extrair *insights* políticos de uma obra de arte.

À primeira vista, o maior desafio desse trabalho aparenta ser a elaboração de uma análise política a partir das cenas, falas e enquadramentos de câmera do próprio filme, com o devido respaldo científico teórico. Porém, este capítulo entrará em detalhes acerca de como este objetivo posto é muito menos desafiador do que parece, à medida em que observaremos que tanto o ‘respaldo científico teórico’ quanto a exposição de fatos políticos podem emergir da análise de uma obra artística - para além disso, buscaremos entender como este tipo de análise é o próprio local em que a política acontece. Esse objetivo surge da evidente potência de significado das imagens que compõem o filme “O Leão de Sete Cabeças” (1970), dirigido por Glauber Rocha, que, como será explorado mais à frente, é uma obra que apresenta

símbolos estéticos que ressoam a própria essência do debate decolonial, expõe escancaradamente as mazelas que o colonialismo histórico proporcionou e por fim, apresenta ideias de colonialidade ou a continuidade da opressão do sistema colonial mesmo após a independência de uma colônia.

Ao longo deste trabalho, serão discutidos os significados que carregam as escolhas estéticas do filme. Porém, a fim de trazer essas ideias para um debate mais familiar ao campo de Relações Internacionais, é necessário pôr o conceito de ‘estética’ em escrutínio e explorar suas possibilidades dentro do arcabouço teórico do campo. Dando luz a esse conceito, deveras escasso em estudos de Relações Internacionais, encontramos em Bleiker (2001) um excelente norteamento teórico. Em seu artigo “The Aesthetic Turn in International Political Theory”, Bleiker procura legitimar o uso da análise artística como uma forma de diversificar os estudos de Relações Internacionais que por muito podem se encontrar engessados em pretensas formas ‘objetivas’ de análise.

Este ensaio argumenta a favor da necessidade de se validar uma abordagem completamente diferente ao estudo da política mundial: estética. Mais especificamente, o contraste entre formas de representação estéticas e miméticas. A última, que dominou o campo das Relações Internacionais, procura representar a política da maneira mais realista e autêntica possível, logrando representar a política mundial como-ela-realmente-é. (BLEIKER, 2001, p. 510. Tradução livre.)

Bleiker parafraseia Jacques Derrida ao abordar que existem primariamente duas formas de representação do conhecimento teórico: mimético ou estético. As formas de representação miméticas correspondem às tentativas de se formular um conhecimento de caráter mais objetivista, que "busca descobrir uma verdade ou uma origem que de alguma maneira escapa a necessidade de interpretação" (BLEIKER, 2001, p. 511, tradução livre). Teorias miméticas do campo procuram entender a política internacional “como ela é”, da maneira mais “autêntica e realista possível” (p. 510). Essa definição imediatamente ressoa o arcabouço teórico que surge no campo de Relações Internacionais a partir das análises de E. H. Carr, Hans Morgenthau e Kenneth Waltz - os autores Realistas, os quais Bleiker critica especificamente quanto à pretensão universalista de suas abordagens teóricas:

O Realismo vem sendo capaz de pegar comentários historicamente contingentes e politicamente motivados - como os de E. H. Carr e Hans Morgenthau sobre como lidar com o avanço da Alemanha nazista, ou de Kenneth Waltz sobre como interpretar a ‘lógica’ da ‘anarquia’ durante a Guerra Fria - e depois transformá-los em explicações universais e a-históricas que supostamente capturam a essência da natureza humana e da política internacional. (BLEIKER, 2001, p. 515. Tradução livre.)

A rigidez destes conceitos faz transparecer questões que vão para além de como essas teorias se apresentam. Ora, é praticamente impossível assumir que se está teorizando objetivamente acerca de um fato, visto que a teoria em si também decorre de considerações valorativas do pesquisador. Eis o caráter pretense desse tipo de abordagem mimética, que no final das contas pode transparecer outras intenções do teórico que não necessariamente condizem com a teoria apresentada e que está oculta sob um verniz da objetividade, portanto oferecem poucas observações diferenciais acerca de fatos políticos - “[...] a realidade política não existe de uma maneira *a priori*” (2001, p. 512). As teorias miméticas não compreendem o abismo que existe entre a representação (teoria) e o objeto representado (fato político).

Podemos encontrar na bibliografia de Relações Internacionais exemplos onde o tal ‘abismo’ é evidenciado de maneira crítica. J. Ann Tickner se destaca nesse sentido, de forma que a autora em “Gender in International Relations” irá efetuar uma desconstrução dos escritos de Morgenthau sob uma ótica identitária de gênero, a fim de expor noções de mundo machistas que se encontram no texto do autor realista. Nesse sentido, Tickner evidencia que a visão de mundo realista não está necessariamente errada, porém é insuficiente e limitante, visto que privilegia aspectos inerentes à masculinidade na análise política (TICKNER, 1992).

Com um maior entendimento da dimensão estética da análise política, é possível inferir que a teoria de Tickner corresponde a uma análise estética de uma teoria, de forma que ao reconhecer estruturas políticas opressoras na teoria de Morgenthau, se estabelece a existência de um abismo entre o fato e a teoria política. Ou seja, ao evidenciar um aspecto específico de uma representação, Tickner reconhece em Morgenthau noções de mundo essencialmente machistas. A pretensa objetividade científica do realismo se mostra mais como uma subjetivação das intenções do próprio Morgenthau, que sob o olhar crítico de Tickner, é um processo que ajuda a manter tais relações estruturais de opressão que transparecem nos seus estudos. Agora, o abismo entre representação e objeto representado é exposto categoricamente por uma abordagem crítica.

O feito de Tickner caracterizar novas tendências nos estudos de Relações Internacionais que Bleiker define como ‘viradas estéticas’ - transições para estudos pós-modernos, que têm o seu primeiro auge durante a década de 1980, quando estes procuram expandir as visões acerca da política internacional através da crítica a fundamentos do campo, sendo possível então “reconhecer um número de recorrentes implicações políticas, incluindo a reprodução de culturas de violência, assim como sua natureza estadocêntrica e masculina” (2001, p. 510). Portanto, é possível definir essas teorias críticas como de representação

estética, pois sua função reside em expor os vieses de uma representação, de uma teoria, e transformar o ‘abismo entre representação e objeto representado’ no próprio foco do estudo.

Abordagens estéticas, por contraste, embarcam em um confronto político direto, pois estas engajam no abismo que se abre entre uma forma de representação e o objeto que esta tenta representar. Ao invés de analisar esse abismo como uma ameaça ao conhecimento e à estabilidade política, abordagens estéticas aceitam a sua inevitabilidade. De fato, estas reconhecem que a diferença entre representado e representação é o próprio local da política. (BLEIKER, 2001, p. 512. Tradução livre)

Voltemos à arte. O ponto principal então é entender que, se há estudos em Relações Internacionais que se utilizam de uma análise de natureza estética para oferecer *insights* políticos, o uso de obras artísticas então não pode ser negligenciado como força produtora de conhecimento científico. Ora, analisar uma obra de arte implica evidenciar suas escolhas estéticas - no caso de um filme, todos os seus elementos cinematográficos (ou linguísticos) são passíveis de escrutínio para se obter uma ideia final. A análise de uma obra artística não difere completamente de uma realidade onde se analisam textos acadêmicos, relatos históricos, legislações ou papéis diplomáticos.

Os estudos de Relações Internacionais citados no início deste capítulo, os quais fogem de uma verdadeira interpretação estética dos filmes que abordam em seus textos, não necessariamente carecem de profundas reflexões políticas - por exemplo, fazem um bom trabalho em contextualizar o cenário político da indústria cinematográfica, demonstrando a escala global do consumo dos filmes e as diversas ações estatais para alavancar esta indústria lucrativa. Porém, ultimamente deixam de tratar outras questões essenciais, que fogem do âmbito da análise estadocêntrica tradicional no campo de Relações Internacionais.

De Moraes em “Política e Cinema na Era da Boa-Vizinhança (1933 - 1945)” desenvolve um bom panorama da ação da indústria cultural norte-americana no Brasil durante o período retratado, porém suas conclusões se limitam de um profundo diferencial, uma abordagem mais complexa e relevante social e politicamente, abordando a ação política do governo norte-americano de disseminação cultural no Brasil como uma aproximação positiva, de natureza mútua entre os dois países, de forma que “os Estados que possuem identidades negativas, provavelmente, caminham para o balanceamento de poder, enquanto, aqueles com identidade positiva tendem a buscar a cooperação mútua” (DE MORAES, p. 296, 2015).

À luz de um exemplo trazido por Bleiker, que mostra um estudo da teórica feminista de política internacional Cynthia Enloe, que se revela mais elucidativo sobre as complexidades do poder político na sociedade - neste caso, a disseminação cultural em massa

através das indústrias do cinema, música e rádio norte-americanas no Brasil durante o período marcado pela política externa americana da “boa-vizinhança” com países latinoamericanos - a “cooperação mútua” em questão pode muito bem ser reinterpretada com o auxílio de uma análise de obra artística, assim como fez Enloe, ao ampliar a noção de um Estado que apenas exerce poder sobre o outro através de força capital (investimentos da mídia cultural americana no Brasil), para uma conclusão voltada ao impacto cultural negativo desta ação política, ou seja, uma manifestação mais complexa e menos óbvia do poder estatal:

Ao invés de iniciar o ancorar suas ideias no tradicional discurso de Thomas Hobbes, Morgenthau ou Waltz, Enloe inicia e desenvolve suas observações através de imagens populares encontradas nas margens: como nas canções e feitiços de Carmen Miranda, a dançarina brasileira, estrela de Hollywood e símbolo da política estatal e econômica dos Estados Unidos na América Latina. Ao fazer isso, ela transita entre barreiras disciplinares e revela o que outrora continuaria despercebido: que as ‘relações entre governos não dependem apenas de capital ou poder bélico, mas também do controle de mulheres como símbolos de consumo, trabalho e conforto emocional’ (BLEIKER, 2001, p. 524. Tradução livre.)

A análise do texto de Cynthia Enloe é relevante a este presente artigo pois demonstra as vias diversas em que a abertura para uma sensibilidade artística na análise política pode causar efeitos positivos, tal como um entendimento mais complexo da dimensão do poder estatal, por exemplo. Fundamentalmente, a autora desenvolve uma análise estética de um fato político.

Uma vez que se entende que é possível construir sentido político a partir da análise artística, é necessário apontar, entretanto, que nem todas as representações artísticas evidenciam sua própria natureza estética. Pelo contrário, ao longo da história da arte podemos encontrar diversas tentativas de se atingir a mimese através da pintura ou fotografia, por exemplo.

A história da arte é inevitavelmente ligada com a tendência moderna de se privilegiar formas miméticas de representação. Até o advento do expressionismo e outros movimentos modernos, abordagens artísticas eram dominadas pelo que se podia chamar representacionalismo: uma posição fortemente mimética que deu grande valor a retratos fiéis à realidade, como os de Rubens e Velásquez. (BLEIKER, 2001, p. 526. Tradução livre.)

Essa noção se torna crucial quando analisamos o filme “O Leão de Sete Cabeças”. O quanto uma obra de arte está atinada com os mecanismos de sua representação é a base para se avaliar o seu valor estético. O filme em questão procura evidenciar suas escolhas estéticas ao propositalmente apresentar uma sequência de fatos aparentemente desconexos de uma lógica cronológica literária convencional, situações absurdas e personagens caricaturados que

bradam suas falas com uma marcante teatralidade - ou seja, não representam de forma alguma uma expressão mimética da realidade. Pelo contrário, a força do filme se dá no deliberado exagero, são essas próprias dissonâncias que serão mais a frente exploradas, que dão a tônica política do filme. Sobre esta noção estética de fuga do “real”, Bleiker aponta que:

O modernismo afastou a arte da mimese, a um ponto que alguns comentadores agora observam qualidades intrinsecamente anti-miméticas na arte. A estética se sobressaiu, estes assumem, porque o artista moderno não somente tenta empregar efeitos de ilusão de ótica, isto é, criar representações tão realistas que dão a ilusão da coisa em si representada. Para ter valor artístico, uma obra de arte deve ser capaz de engajar e capturar não somente realidades exteriores, mas também, e acima de tudo, a nossa relação humana com estas realidades. O ponto chave, assim como mostra o argumento, é oferecer uma interpretação da realidade que *ativamente* se difere da realidade em si. (BLEIKER, 2001, p. 527. Tradução livre.)

Glauber Rocha é provavelmente o maior expoente do movimento moderno cinematográfico brasileiro chamado Cinema Novo. Este movimento foi composto por cineastas interessados em criar uma nova forma de se fazer cinema no Brasil nos anos 60, através de filmes que encarnam os problemas sociais do país e retratam intimamente, muito através de imagens de violência, miséria, carnaval e fome, os meios de opressão que afligem a população brasileira. A proposta estética dos cineastas do Cinema Novo é de fato, como diria Bleiker, uma tentativa de se obter genuíno “valor artístico” através da “relação humana” com os fatos políticos. A sensibilidade crítica que o Cinema Novo defendia acaba por criar filmes disruptivos, que, entre muitas outras qualidades, fogem do padrão de cinema europeu e norte-americano. Uma proposta essencialmente descolonizadora.

Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, pp. 63-66)

A arte de Glauber Rocha por excelência irá se distanciar de uma representação mimética da realidade. A maneira com que os seus filmes se distanciam de qualquer noção hegemônica de cinema compõe o valor estético de “O Leão de Sete Cabeças” e todos os outros filmes do cineasta, apresentando em todos eles uma proposta, ou melhor, epistemologia decolonial por excelência (o cinema industrial *hollywoodiano* e cinema “de arte” europeu são

alvos constantes das críticas de Glauber). O cineasta brasileiro procura na arte cinematográfica romper um *status quo* estético, portanto político.

## **2. A inserção do cineasta Glauber Rocha na discussão teórica do “giro decolonial”**

O aspecto radicalmente descolonizado da obra cinematográfica e literária de Glauber Rocha é o que direciona este presente artigo. A partir da análise de suas obras, é possível atingir o objetivo de unir a sensibilidade artística ao saber político - a preocupação do diretor em criar filmes que, ultimamente, representam 1) o esgotamento dos padrões de cinema europeu e norte-americano através de uma postura extremamente crítica e 2) a criação de uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira e latinoamericana<sup>1</sup>. A intenção desta seção do trabalho será expor como estas noções ressoam o arcabouço teórico dos estudos sobre colonialismo, pós-colonialismo e colonialidade que permeiam as Relações Internacionais e as ciências sociais como um todo.

“O Leão de Sete Cabeças” foi rodado em Brazzaville, no Congo, em 1970. Glauber Rocha apresenta no filme uma série de cenas alegóricas dos agentes e processos políticos que permearam o colonialismo europeu em diversos países do continente africano. Porém, diferente de uma ficcionalização romantizada de um período histórico específico, ou mesmo a mera constatação de fatos históricos, Glauber procura retratar situações alegóricas de um colonialismo não somente como houve na África, mas que também compartilha semelhanças com a realidade latino-americana de onde emerge o diretor. Como será explorado neste capítulo, os estudos do arcabouço teórico sobre colonialismo auxiliarão o entendimento de tais semelhanças entres processos coloniais de países diferentes.

Os escritos de Glauber Rocha, seus manifestos apresentados em festivais de cinema dos anos 1960 e 1970, são textos de alto caráter político e sociológico acerca de como radicalizar, descolonizar e desenvolver o cinema brasileiro. Textos como “Estética da Fome” podem facilmente compor o extenso arcabouço teórico das Ciências Sociais que procura estabelecer uma epistemologia descolonizada, onde Rocha destila em tom de manifesto suas insatisfações com a arte brasileira na época em que o texto foi escrito. Sua preocupação com os meios de opressão afligidos aos povos colonizados através do brutal e duradouro processo de colonização, seja essa opressão de maneira intelectual ou física, é demonstrada através de uma discussão movida pela arte, mas inegavelmente intrínseca à política de um país, e como veremos mais à frente, de todo um sistema global.

---

<sup>1</sup> Ver *Revolução do Cinema Novo* (2004), p. 26



A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência. (ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, pp. 63-66)

A grande diversidade de estudos, que percorrem diversas épocas do conhecimento acadêmico e autores de diferentes países, sobre o colonialismo e seus efeitos nos países do “Terceiro Mundo”, denuncia a complexidade do tema. O trecho citado acima pertence ao já introduzido Manifesto da Estética da Fome, escrito por Glauber Rocha em 1965 para a *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, em Gênova. No trecho, o diretor Glauber Rocha atesta, cerca de trinta anos antes, uma das mais interessantes contribuições ao sempre em evolução arcabouço teórico dos estudos coloniais. Em específico, o conceito de “colonialidade” exposto pelos teóricos do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C).

O grupo M/C foi formado no final dos anos 1990 e corresponde à produção conjunta de alguns intelectuais latino-americanos que, através da “radicalização do argumento pós-colonial” que dominava as ciências sociais na América Latina, provocaram um “movimento epistemológico” que revisa criticamente os termos que estes estudos pós-coloniais até então enxergavam questões fundamentais acerca das heranças do colonialismo. Através da revisão de noções essenciais acerca da relação entre o colonizador e o colonizado (“diferença colonial”), e também de amplos panoramas da continuidade direta e indireta da opressão colonial ao longo do tempo, os estudos do grupo M/C desenvolvem esta diferenciação epistemológica no arcabouço teórico que é denominada pelos seus estudiosos de “giro decolonial” (BALLESTRIN, 2013, pp. 89-90).

Assim como Glauber Rocha teorizava e aplicava um modo de fazer cinema mais radical e crítico de suas bases eurocêntricas, que também se voltasse aos problemas estruturais da América Latina que se relacionam com o colonialismo, o “giro decolonial” representa também um movimento de radicalização do discurso, principalmente em relação aos antecessores debates pós-coloniais. Porém é necessário compreender a evolução deste vasto arcabouço teórico para que se atinja o entendimento do que foi o giro decolonial - em específico, é imperioso discorrer as características dos estudos pós-coloniais antecessores para que seja entendida a radicalização que representou o “giro”.

Segundo Luciana Ballestrin, o termo “pós-colonial” possui duas conotações: uma mais literal, que designa o tempo histórico posterior aos processos de descolonização (independência) do chamado “terceiro mundo” a partir da metade do século XX; e outra que

diz respeito às contribuições teóricas de estudos literários e culturais que ganharam evidência a partir dos anos 1980 em universidades dos Estados Unidos e Inglaterra, que em grande parte buscavam influências nas correntes teóricas pós-estruturais e pós-modernas. Em essência, estes estudos mantêm dois preceitos essenciais para o exercício da “superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade”: uma postura crítica ao eurocentrismo político e a noção de “diferença colonial”, isto é, a eterna relação antagônica que existe entre colonizador e colonizado que rege o tom crítico destes estudos. Autores seminais deste arcabouço como Franz Fanon, Aimé Césaire e Edward Said transformaram a “base epistemológica das ciências sociais de forma lenta e não intencionada”, isto é, não configuram um grupo coeso de teóricos em um movimento específico (BALLESTRIN, 2013, pp. 90-92).

Fora os autores seminais citados anteriormente, atuantes principalmente entre os anos 1950 e 1980, o pós-colonialismo teve como importante contribuição os Estudos Subalternos nos anos 1970, que era constituído pelos teóricos do sul-asiático que mantinham como projeto “analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana” (GROSFOGUEL, 2008, p. 116) e a “historiografia marxista ortodoxa”, (CASTRO-GOMÉZ e MENDIETA, 1998) sendo que o termo “subalterno” deriva de uma conceituação empregada por Antonio Gramsci, que diz respeito a uma “classe ou grupo desagregado e episódico que tem uma tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes” (BALLESTRIN, 2013, p. 92).

A existência dos Estudos Subalternos foi de grande impacto para os autores do futuro grupo M/C, pois demonstrava a importância teórica e prática de se construir um grupo de estudos composto por autores de herança colonizada ou diaspóricos e que atuam em universidades periféricas, como uma forma de atingir um discurso mais legítimo para a defesa do colonizado (FERES JR. e POGREBINSCHI, 2010). Porém, é essa mesma legitimidade conferida pelo contexto do Grupo Sul-Asiático de Estudos Subalternos que incita críticas dos autores latino-americanos que futuramente iriam compor o M/C. Isto se dá pelo o atino destes estudos com autores das tendências pós-moderna e pós-estruturalista difundidas pela academia ocidental - a teórica mais influente do Grupo Sul-Asiático, Gayatri Spivak, utiliza extensivamente como fundamentação da sua argumentação as ideias de autores como Gilles Deleuze (francês) e Jacques Derrida (franco-argelino) - o que acaba por refletir a grande aceitação destes estudos nos ambientes acadêmicos ocidentais (BALLESTRIN, 2013, p. 93).

Estes fatos motivaram autores como Walter Mignolo e Santiago Castro-Gómez a fundarem o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, onde agora, a perspectiva da

América Latina e dos processos de colonização que a região foi acometida seria efetivamente inserida no debate pós-colonial.

[...] Mignolo pensa que as teses de Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Homi Bhabha e outros teóricos indianos não deveriam ser simplesmente assumidas e traduzidas para uma análise do caso latino-americano. Ecoando críticas anteriores de Vidal e Klor de Alva, Mignolo afirma que as teorias pós-coloniais têm seu lócus de enunciação nas heranças coloniais do império britânico e que é preciso, por isso, buscar uma categorização crítica do ocidentalismo que tenha seu lócus na América Latina. (CASTRO-GÓMEZ e MENDIETA *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 95)

Em suma, Mignolo critica tanto a falta de uma “ruptura adequada com autores eurocêntricos”, como também o efeito colateral da disseminação destas teorias que foi o ofuscamento de uma epistemologia verdadeiramente latino-americana. Portanto, é importante apontar que Mignolo é tido como o autor com o argumento mais radical em relação à descolonização cultural e política do que seus contemporâneos do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos (pós-coloniais e estudos culturais também). Desse modo, este mesmo grupo fora dissolvido por divergências teóricas, e segundo Ramón Grosfoguel (2008), que viria a integrar o grupo M/C, a dissolução se dá em razões semelhantes às críticas que o próprio Mignolo realizava ao Grupo Sul-Asiático, como a ainda presente influência de autores eurocêntricos na base do discurso dos estudos culturais, pós-coloniais e nos contemporâneos do autor do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos (neste último caso, Gramsci, por exemplo, ainda é utilizado para conceituar politicamente o colonizado latino como “subalterno”). Mignolo ainda atribui essa persistência a uma forma de “imperialismo” nos estudos. (MIGNOLO *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 95).

Entre as muitas razões que conduziram à desagregação do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, uma delas foi a que veio opor os que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna (o que representa uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo) àqueles que a viam como uma crítica descolonial (o que representa uma crítica do eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados). Para todos nós que tomamos o partido da crítica descolonial, o diálogo com o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar – a epistemologia e o cânone ocidentais (GROSGOQUEL *apud* BALLESTRIN, p. 96).

“Transcender epistemologicamente” é sinônimo deste movimento de radicalização do discurso em prol da descolonização que foi se estabelecendo ao longo da evolução deste arcabouço teórico. Da dissolução do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, o grupo Modernidade/Colonialidade foi se formando através de paulatinos debates, publicações

e seminários que reúnem dissidentes dos Estudos Subalternos e outros autores influentes para as discussões deste grupo - estas discussões giraram em torno desta transcendência epistemológica necessária para se atingir uma episteme genuinamente latino-americana, que retratasse das mazelas do colonialismo de maneira mais profunda e específica localmente do que os estudos pós-coloniais, justamente por causa da atitude imperativa do grupo M/C em centralizar o debate colonial na realidade latino-americana e seus autores, estes em constante contraste com os teóricos eurocêntricos.

Estabelecer este contraste é o tipo de ilustração necessária para se entender o conceito de “diferença colonial” que Mignolo teorizou e que fundou as bases teóricas do grupo - em poucas palavras, diz respeito, entre outros aspectos, sobre a impossibilidade da teoria eurocêntrica em interceder pelo colonizado, compreender sua condição política. O objetivo de evidenciar a diferença colonial é uma forma de dismantelar o eurocentrismo nas relações de poder, de forma que o eurocentrismo é o motor de continuidade das mazelas do colonialismo - portanto, uma nova epistemologia comprometida em abordar questões através de referências locais é imperiosa, já que o europeu nunca conseguirá abordar com a devida profundidade os problemas estruturais que este mesmo perpetuou historicamente. A presença do colonizador simboliza o apagamento da memória do colonizado. Esta noção é discorrida por Mignolo através da relação entre as teorias dos autores latino-americanos Enrique Dussel e Aníbal Quijano e o teórico estadunidense Immanuel Wallerstein - Mignolo estabelece que os três autores apresentam a mesma noção da existência de forças estruturais do capitalismo que regem o sistema internacional, porém a diferenciação dos autores latino-americanos de Wallerstein é que esta força capitalista possui uma estrutura, antes oculta na produção acadêmica eurocêntrica, que também acaba por sustentar o próprio capitalismo que formou o mundo moderno: o colonialismo.

É revelador do mérito de Quijano que este autor tenha demonstrado que a colonialidade é a dimensão global da modernidade, desta forma distinguindo colonialidade de colonialismo. Também é mérito seu ter revelado o fato de que a emergência do circuito atlântico durante o século XVI tornou a colonialidade parte constituinte da modernidade. Se a modernidade for cronologicamente situada no século XVIII, a colonialidade torna-se derivativa. Assim, o período fundacional ibérico de expansão capitalista e de colonialidade é apagado ou relegado para a Idade Média como Lenda Negra, testemunhada pela construção iluminista do “Sul” da Europa.<sup>8</sup> Neste cenário, se a modernidade surgiu primeiro, então o colonialismo e a colonialidade tornam-se visíveis. Quijano e Dussel tornam possível, não só conceber o sistema-mundo moderno/colonial como uma estrutura socio-histórica coincidente com a expansão do capitalismo, mas também conceber a colonialidade e a diferença colonial como loci de enunciação. Isto é precisamente o que quero dizer por geopolítica do conhecimento e diferença colonial. (MIGNOLO, 2020, pp. 191 e 192)

Este entendimento também será trazido por um importante autor do grupo M/C, Aníbal Quijano, que discursará sobre a “colonialidade do poder”, conceito que atesta a urgência deste rompimento epistemológico, da radicalização do discurso, tratando a opressão colonial nos termos da “colonialidade” - um novo termo cunhado para designar melhor a continuidade dos efeitos do colonialismo ao longo do tempo, que se dá por uma característica sistêmica - Quijano irá analisar que a modernidade, isto é, “a literatura, filosofia, e a história das ideias” que compõem as bases acadêmicas, políticas, sociais e culturais de todo o sistema global até os dias atuais é fundada nas bases do colonialismo (MIGNOLO, 2020, p. 191).

Como posto nos estudos do grupo, a “colonialidade” é um conceito mais complexo que o fato histórico do “colonialismo” em si. Relembrando o trecho citado anteriormente do diretor Glauber Rocha, ele atesta que “o problema internacional da América Latina” é a “mudança de colonizadores” e as suas “formas aprimoradas” e “sutis”, percebe-se o entendimento de que a opressão colonial não se encerra nos processos de independência política das colônias, mas perdura de forma a contribuir indiretamente em problemas estruturais da ordem global. A colonialidade é global a partir do momento em que estruturalmente se mantém as relações centro-periferia para além da independência política dos Estados latino-americanos, africanos e asiáticos - visto isso, não só a colonialidade é um fenômeno posterior ao colonialismo, como também é um fator que agrega diferentes tipos de dominação.

Quijano entende que a colonialidade do poder que rege o sistema-mundo atual foi fundada através de duas formas de opressão política: a criação de preceitos étnico-raciais e de exploração do trabalho pelo sistema capitalista. No primeiro caso, a construção de raça usualmente utilizada no colonialismo para definir a origem geográfica de um indivíduo, se torna parte da sua identidade, da sua subjetividade - os conceitos criados pelos europeus para definir outros povos que se encontravam em situação de dominação se tornam constitutivos da identidade desses a partir daquele momento, portanto internalizando essa própria condição de dominação.

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de

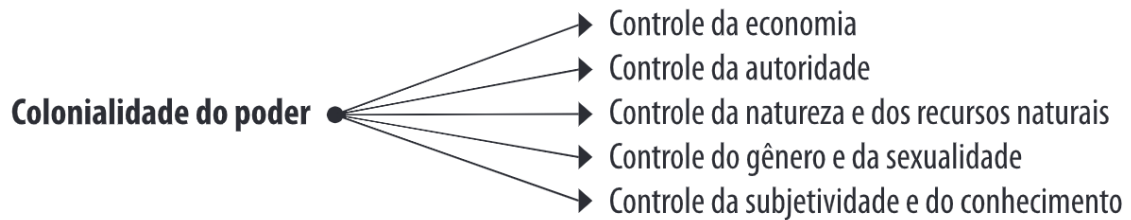
dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117)

No segundo caso, Quijano definirá a exploração capitalista do trabalho como outra faceta da colonialidade do poder. O autor afirma que a escravidão e a servidão como forma de obter recursos nos países colonizados, foi uma forma de controle de trabalho que fundou as bases do capitalismo mundial, construindo hierarquias no sistema capitalista que fazem perdurar o construto da ordem centro-periferia.

Por outro lado, no processo de constituição histórica da América, todas as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário (de agora em diante capital) e do mercado mundial. Incluíram-se a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário. Em tal contexto, cada uma dessas formas de controle do trabalho não era uma mera extensão de seus antecedentes históricos. Todas eram histórica e sociologicamente novas. Em primeiro lugar, porque foram deliberadamente estabelecidas e organizadas para produzir mercadorias para o mercado mundial. Em segundo lugar, porque não existiam apenas de maneira simultânea no mesmo espaço/tempo, mas todas e cada uma articuladas com o capital e com seu mercado, e por esse meio entre si. Configuraram assim um novo padrão global de controle do trabalho, por sua vez um novo elemento fundamental de um novo padrão de poder, do qual eram conjunta e individualmente dependentes histórico-estruturalmente. (QUIJANO, 2005, p. 118)

Quijano é feliz em atingir a episteme lograda por Mignolo ao partir de sua análise histórica calcada no próprio espaço colonizado da América Latina que emerge o autor (peruano). O entendimento histórico da formação econômica e sociopolítica da região é utilizado como base para entender todo um sistema-mundo, visto que este foi sustentado justamente pelas relações coloniais que se estabeleceram. Porém, esta análise se torna mais eloquente à medida que é adicionada a outros aspectos da colonialidade que perpassam diversos níveis das relações humanas - esta complementaridade de diversos aspectos colonialidade é a tônica dos estudos do grupo M/C e é melhor traduzida por Mignolo, que sugere “que a matriz colonial do poder ‘é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” (MIGNOLO *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 100).

**Figura 1** - Estrutura complexa da colonialidade do poder para Mignolo



Fonte: Ballestrin (2013, p. 100)

É importante ressaltar que essa noção da extensão complexa da colonialidade do poder já fora antes vislumbrada por Quijano quando primeiro propôs o conceito da colonialidade do poder em seu artigo “*Colonialidad y modernidad-racionalidad*” publicado em 1989, “relacionando explicitamente a colonialidade do poder na esfera política e econômica com a *colonialidade do saber*” (MIGNOLO, 2007, p. 451). Ou seja, a colonialidade não representa apenas um “elemento material de exploração”, isto é, a colonialidade do poder em si e suas formas mais diretas de violência, mas também como uma “formatação ideacional e identitária” - a colonialidade do *saber* e do *ser* (BARBOSA e MASO, 2014, p. 4).

A exploração dos diferentes elementos materiais de exploração do colonialismo (colonialidade do poder) por Quijano é uma evidência do quão intrínseco o racismo e o colonialismo estão com capitalismo que ajudaram a sustentar mundialmente - por consequência, a modernidade, fundadora do atual sistema-mundo político e de ideias, é essencialmente colonial e racista. Esta conclusão gerou um passo inicial para o grupo Modernidade/Colonialidade entender a origem sistêmica de seus problemas e discutir maneiras de resolvê-los, através da descolonização política. Eis a chave interpretativa para Mignolo entender que este rompimento será iniciado através da mudança epistemológica nos estudos, de forma que Quijano, ao abordar uma visão de sistema-mundo sob a lente do colonialismo, principalmente como foi experienciado na América Latina, está exercendo uma análise mais profunda e reveladora sobre sistemas de opressão que estruturam o sistema-mundo - não somente uma análise política profundamente diferencial, original para o campo de Relações Internacionais e das ciências sociais em geral, como também uma forma prática de mudança de discurso. Esta mudança de paradigma é realizada através da noção de diferença colonial essencial para o rompimento epistemológico - em outras palavras, o colonizado está intercedendo por si mesmo, utilizando suas próprias referências para o desenvolvimento do seu conhecimento acadêmico e assim colocando sua epistemologia em primeiro plano, pois este entende que somente assim poderá se libertar da condição de

colonizado, já que é o próprio conhecimento que se encontra a mercê deste fenômeno. Mignolo sintetiza este giro epistemológico da seguinte forma:

Colonialidade e de-colonialidade introduzem uma fratura tanto com o projeto eurocêntrico da pós-modernidade e o projeto da pós-colonialidade altamente dependente do pós-estruturalismo à medida que Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida foram reconhecidos como fundamentais para o cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabha. A decolonialidade surge de outras fontes. Do giro decolonial já implícito na *Nueva corónica and buen gobierno* de Waman Puma de Ayala; na crítica decolonial e ativismo de Mahatma Gandhi; na fratura do Marxismo no seu encontro com legados coloniais nos Andes, articulada por José Carlos Mariátegui; nos giros radicais políticos e epistemológicos provenientes de Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros. O giro decolonial, em outras palavras, é um projeto desligamento enquanto a crítica e teoria pós-colonial é um projeto de transformação acadêmica de dentro da própria academia. (MIGNOLO, 2007, p. 452. Tradução livre.)

Em suma, o “giro decolonial” que o grupo M/C promoveu para as ciências sociais foi justamente o movimento conjunto em construir um novo arcabouço das grandes ideias filosóficas, políticas, sociológicas e culturais através da lente do colonizado, pois é este o agente mais capaz de discutir suas próprias mazelas. Reverberando as ideias que foram discutidas no primeiro capítulo, o giro decolonial proposto pelo grupo Modernidade/Colonialidade se encaixa facilmente como uma proposta de mudança estética na teoria acadêmica. Roland Bleiker aponta que as teorias estéticas, que operam de maneira crítica de um *status quo*, etc. evidenciam a relação entre representação e objeto representado, trazendo à tona aspectos e estruturas de opressão antes escondidas em um certo entendimento teórico, da mesma maneira que as teorias decoloniais evidenciam em outras teorias um eurocentrismo latente. O *giro* decolonial opera de maneira epistemológica e estética.

Dito isso, a importância agora se dá em criar uma estética descolonizada, e se tratando de *estética*, este é um preceito da escrita acadêmica e também da arte. Eis o fundamento para a análise da obra artística e contribuição teórica do cineasta Glauber Rocha, que demonstrava acima de tudo, uma preocupação em descolonizar a linguagem do cinema no Brasil e no “Terceiro Mundo”, e especificamente no filme “O Leão de Sete Cabeças”, suas preocupações se voltam aos meios de opressão de colonialismo, representado no filme de maneira crítica e através de uma radicalização da estética cinematográfica que rompe com preceitos eurocêntricos também do próprio cinema, ou seja, uma estética consciente de si, das suas condições de colonização.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do



cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida [...] Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, pp. 65-66)

### **3. “O Leão de Sete Cabeças” (1970): a prática da estética da descolonização**

A fim de relacionar os conceitos teóricos até aqui abordados com a análise filmica, é importante se ter um panorama de como a proposta de descolonização de Glauber Rocha se deu no contexto do cinema brasileiro. Dessa forma, é possível traçar diferentes formas de dominação do imperialismo e da colonialidade, no caso retratado, com a influência do cinema *hollywoodiano* no Brasil, e as maneiras com que esta influência produz os conhecidos efeitos de ofuscamento de uma perspectiva brasileira e latino-americana. Em outras palavras, Glauber Rocha enxerga a presença do cinema industrial, com heranças culturais e econômicas em *Hollywood*, como uma forma latente da persistência do colonialismo, o que conseqüentemente acaba por atestar a colonialidade do poder de Quijano - a necessidade de se romper com esta estrutura é fundamental para entender também o desligamento epistemológico que Mignolo promove.

#### **3.1. A estética política do Cinema Novo contra a colonialidade no cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960**

O cineasta Glauber Rocha não só foi responsável por confeccionar as obras mais notáveis do movimento cinematográfico de vanguarda do Cinema Novo, mas também compreendeu profundamente do que se tratava essa vanguarda estética no cinema e a sua função política como denúncia da situação estrutural do brasileiro e do latino-americano perante o mundo - a condição de eterno colonizado, de um povo que se construiu sob as marcas da violência colonizadora durante sua história.

Na gênese do movimento *Cinema Novo*, o que corresponde ao início dos anos 1960 no Brasil, cineastas brasileiros buscavam uma renovação da linguagem cinematográfica no país, em meio a um cenário de renovação das artes em geral, que na referida época estas adquirem elevado alto teor político, especialmente face à ditadura militar instaurada no país. Assim

como Walter Mignolo que, cerca de trinta anos depois, atesta que a originalidade da epistemologia acadêmica latino-americana vêm da descolonização dessa mesma, a inovação de Glauber foi entender que a originalidade do cinema brasileiro também se dá através da enunciação da diferença colonial, deste processo de descolonização que sangraria nas imagens de seus filmes a condição política do brasileiro e latino-americano colonizado, abrindo suas feridas e usando do sangue exposto como uma marca de quem este realmente é, “a transformação permanente do Tabu em Totem”<sup>2</sup>. Glauber escreve sobre os fins políticos do *Cinema Novo* e também faz referência a seus colegas cineastas que discutiam essas ideias de natureza política no cinema:

[...] Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. [...] Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute culture*, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil, o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil. (ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, p. 52)

Os filmes de Glauber Rocha e do Cinema Novo em geral experienciaram prestígio internacional, e eram equiparados a obras de grandes outros movimentos cinematográficos que surgiam pelo mundo ao mesmo tempo. Porém, como atesta Glauber em seu manifesto “Uma Estética da Fome”, esse reconhecimento não se fez de forma domesticada, isto é, uma arte aprazível para o gosto do europeu, que ao “pedir” para ser digerida acaba replicando um comportamento colonizado, de opressão ao se curvar ideologicamente perante o colonizador. Pelo contrário, o cinema de vanguarda de Glauber Rocha se firma na agressividade e violência porque assim também se firma o latino, o brasileiro.

A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência de suas imagens em vinte e dois festivais internacionais.” (ROCHA. *Uma Estética da Fome*, 1965)

A “estética da fome” que Glauber defende é o aparecimento de uma estética e epistemologia novas que surgem de uma problemática política - as mazelas do latino-americano, a fome, a pobreza, o racismo e todas as outras formas de opressão que

---

<sup>2</sup> Conceito emprestado de Sigmund Freud e lembrado por Oswald de Andrade, no seu *Manifesto Antropófago* (1928).

derivam da colonialidade seriam escancaradas nas telas de cinema, pois esta seria a verdadeira forma do colonizado interceder por si mesmo, ou seja, descolonizar suas formas de comunicação. Uma das chaves interpretativas da *estética da fome* é a manifestação simbólica da “violência” que garantiu o sucesso do Cinema Novo, e esta violência pode ser entendida como justamente a atestação da diferença colonial de Mignolo - ora, se a libertação da condição de colonizado está quando este utiliza de seu próprio arcabouço teórico e de suas experiências *em uma realidade colonizada* para gerar conhecimento, então o mesmo vale para a estética artística: para se criar um cinema verdadeiramente brasileiro, latino-americano e descolonizado, a estética deve estar de acordo com as mazelas em que se propõe a destruir. Nas palavras do cineasta, estes são os “filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto”.

A fim de contextualizar o pensamento de Glauber Rocha, é necessário citar as instâncias em que o imperialismo e a colonialidade atravessam o cinema brasileiro e se tornam o motor das críticas do cineasta. Nesse sentido, talvez o maior contraponto prático para o cinema que Glauber Rocha idealizava se materializou na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada no Brasil em 1949. Criada pelo influente empresário italiano Francisco Matarazzo Sobrinho e o produtor teatral e também empresário influente na sociedade paulista Franco Zampari, a Vera Cruz produzia filmes de alta influência *hollywoodiana* com abundante orçamento, realizados na sua maioria em um grande estúdio montado na granja de Matarazzo - esta estrutura é inspirada nos estúdios Metro Goldwyn Mayer nos Estados Unidos e o Cinecittà na Itália. A Companhia é fundada com o propósito já questionável de dar a São Paulo uma “influência cultural semelhante à das metrópoles europeias”, produzindo filmes que não só tentaram replicar o alto teor tecnicista do cinema de Hollywood (a Vera Cruz no Brasil possuiu os equipamentos de filmagem mais modernos à época) como também efetivamente emulavam a estética destes filmes, que em contraste, eram ambientados no Brasil e falavam sobre figuras brasileiras (*O Cangaceiro* (1953), por exemplo) (TRUJILLO, 2018, p. 63). A impossibilidade de um filme emergido deste contexto industrial em comunicar uma visão genuinamente brasileira pode ser vislumbrada no seguinte trecho:

Vi um filme cubano sobre a revolução campesina; era um filme sobre a revolução em Cuba feito em estúdio, com iluminação e camponeses vestidos. Perguntei ao realizador: “Como é que o Senhor me faz um filme sobre a revolução campesina em estúdio, encenado? No momento em que o Senhor coloca esses camponeses em estúdio e em cena, no momento em que o Senhor começa a dramatizar essa realidade segundo dados culturais, ficcionais, acadêmicos, o Senhor não está fazendo um filme revolucionário, está tratando um tema de esquerda com um ponto de vista de direita”. (ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, p. 71)

Até mesmo quando se fala sobre o cinema brasileiro, as preocupações de Glauber Rocha são, essencialmente, com uma condição política como um todo - a do colonizado. Seja latino-americano, asiático ou africano, a estética artística política do cineasta é o lócus de enunciação para uma problemática que, como visto na última seção, é de caráter global e formativo das identidades culturais e políticas dos povos colonizados - o estudo da estética artística do cineasta nos auxilia ao entendimento da noção de que a colonialidade atravessa também as artes, e portanto é alvo de análise política e, conseqüentemente, do saber científico.

“O Leão de Sete Cabeças”, então, se torna a obra artística alvo da análise deste trabalho, pois aplica em filme a estética descolonizada já aqui discorrida, à medida que também debate, em termos mais explícitos, os processos de colonização (obviamente, dado à estética empregada pelo diretor, estes fatos são analisados de forma extremamente crítica). Contudo, é importante ressaltar que, o arcabouço teórico do giro decolonial, que está sendo proposto em diálogo com a obra cinematográfica de Glauber Rocha, simboliza a descolonização das práticas políticas, sociais e culturais tendo como foco específico a historicidade da América Latina, única em seu processo de colonização, portanto requerendo análises específicas por autores destes países. Essa ressalva se dá pelo fato do filme mostrar majoritariamente imagens que abordam corpos e culturas africanas. Porém, como visto em Quijano, a colonialidade é um fenômeno global e imbricado na modernidade, nos nossos sistemas ideacionais colonizados; e de acordo com o pensamento de “desligamento epistêmico” de Mignolo, apesar da colonialidade não afetar os países colonizados da mesma maneira, o giro decolonial se mostra mais como uma forma de construir autonomia para cada epistemologia diferente (de diferentes países colonizados, no caso) do que uma discussão que se encerra na realidade latino-americana. Glauber entende que tratar da colonização de maneira que abrange mais do que a América Latina.

### **3.2. A estética política de “O Leão de Sete Cabeças” contra a colonialidade do poder**

A partir desta característica estética de generalização de aspectos da colonialidade por Glauber em seu filme, podemos começar a estabelecer paralelos específicos com as suas imagens em si. Em “O Leão de Sete Cabeças”, o espectador não é introduzido ao país onde se passa o filme, tampouco ouvimos o nome de alguns personagens importantes ao longo de toda a duração do longa-metragem. Glauber Rocha prefere atribuir sentido e identificação ao seu

filme de maneira mais simbólica, tratando personagens mais como mitos<sup>3</sup>, conceitos abstratos do que a noção ficcionalizada de uma pessoa em si. Desse modo, descrever os personagens de *O Leão* é necessariamente entender o propósito político e ideológico por trás de cada um. Há o revolucionário latino Pablo, o revolucionário africano Zumbi, o burguês local Dr. Xobu, os três colonizadores ocidentais, o padre jesuíta e finalmente, Marlene, o objeto de cobiça dos três colonizadores.

Essas escolhas estéticas que compõem a tônica do filme são por si só a práxis de uma poética descolonizada, de vanguarda, que não segue narrativas convencionais tampouco utiliza de um estética de “haute culture”, i.e. um conceito equivocadamente de “alta arte” domesticada para o público de críticos e festivais de cinema, na sua maioria europeus. Isto se dá porque as imagens que Glauber utiliza são disruptivas, retratam miséria e pobreza tanto materialmente como existencialmente - seja ao filmar as paisagens africanas terrosas, casebres e chão batido, ou ao filmar a verborragia exagerada dos colonizadores, suas falas ofensivas e suas auras repugnantes de qualidade caricata. Relembrando a maneira que Roland Bleiker define o estudo político da estética - a estética de Glauber Rocha não só dá a tônica de suas ideias políticas, como é indissociável destas mesmas. O “abismo entre a representação e o objeto representado” é evidenciado quando Glauber se dispõe a fazer um filme ciente de que parte do princípio que a expressão de um povo (no caso, a linguagem do cinema) está colonizada, portanto é imperioso reverter essa lógica.

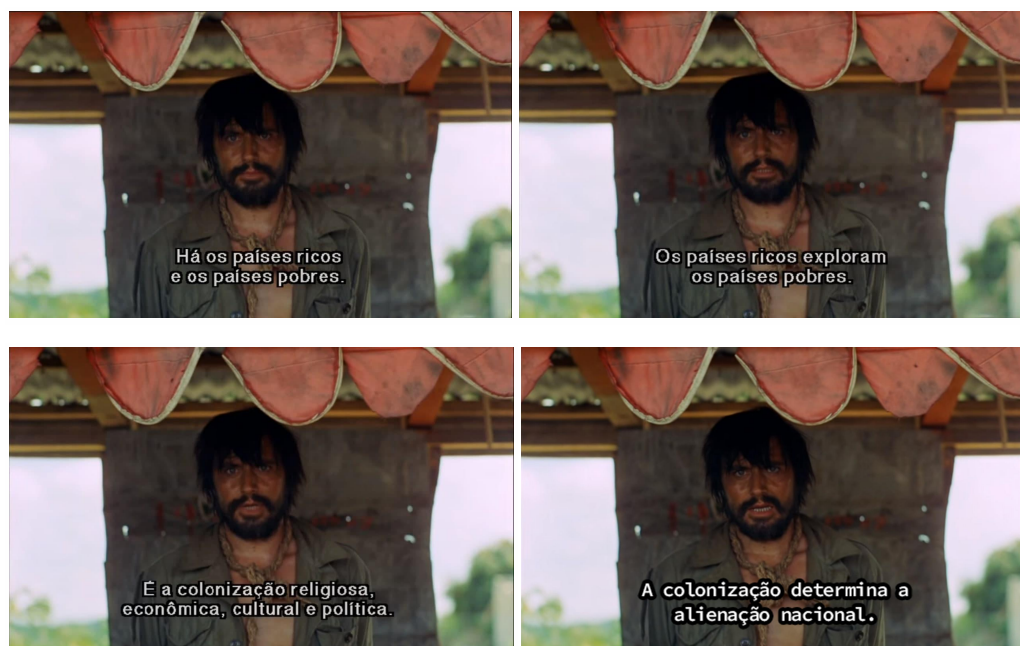
Os aspectos de vanguarda do filme permitem que este seja mais discursivo e didático, sem perder o vigor artístico e a potência das imagens - os personagens constantemente se dirigem ao público, encenando suas falas olhando diretamente para a câmera, o que resulta num “didatismo” por muito abordado por Glauber<sup>4</sup>, onde os personagens enunciam em voz alta o que representam, de forma a estabelecer a comunicação de uma ideia política mais direta com o espectador.

**Figuras 2 a 5** - Fala do personagem revolucionário Pablo, onde discorre a persistência das formas colonização

---

<sup>3</sup> Irma Viana elabora a condição de *mito histórico*, atribuído por Marshal Sahalins (1981), em seu artigo *Política, colonização e revolução em 'O Leão de Sete Cabeças'* (2017), p. 328.

<sup>4</sup> Ver *Revolução do Cinema Novo* (2004), pp. 99-100, onde Glauber Rocha aprofunda sobre a forma da dramaturgia dos seus filmes, estabelecendo que seu cinema é “épico/didático”.



Fonte: O Leão de Sete Cabeças (1970), dir. Glauber Rocha.

Este didatismo presente nos filmes de Glauber Rocha propõe um excelente ponto de partida para a análise política. Na cena acima representada, o revolucionário Pablo, logo após ser capturado pelos colonizadores enquanto agia em ação revolucionária, explica, de maneira concisa, olhando diretamente para o espectador, o que se pode entender pela *colonialidade do poder* de Quijano. Pablo, sendo o revolucionário latino (sua aparência física também se assemelha a de Che Guevara), que engaja na luta armada anti colonialista no contexto africano, é o símbolo da intelectualidade de esquerda, que justamente irá enxergar o colonialismo como uma forma de opressão global - o personagem não é nativo do local retratado no filme, porém, assim como Che Guevara, o personagem reverbera a práxis “tricontinental” do ex-revolucionário cubano em aderir os problemas do Terceiro Mundo à sua causa política, a consciência da colonialidade surge também da condição de colonizado do latino-americano. A generalização feita pelo personagem ao abordar “países ricos” e “países pobres” é a forma do cineasta Glauber Rocha entender e associar o sistema-mundo ao colonialismo através das forças do capitalismo. Eis a “colonização econômica”, entre outras categorias de opressão, pois é este sistema (o capitalismo) que faz perdurar a opressão herdada das relações coloniais. Colocando nos termos da análise historiográfica de Quijano para um melhor entendimento prático, que também associa a criação das diferenças raciais como manifestação do capitalismo global:

O controle do trabalho no novo padrão de poder mundial constituiu-se, assim, articulando todas as formas históricas de controle do trabalho em torno da relação capital-trabalho assalariado, e desse modo sob o domínio desta. Mas tal articulação foi constitutivamente colonial, pois se baseou, primeiro, na adscrição de todas as formas de trabalho não remunerado às raças colonizadas, originalmente índios, negros e de modo mais complexo, os mestiços, na América e mais tarde às demais raças colonizadas no resto do mundo, oliváceos e amarelos. E, segundo, na adscrição do trabalho pago, assalariado, à raça colonizadora, os brancos. Essa colonialidade do controle do trabalho determinou a distribuição geográfica de cada uma das formas integradas no capitalismo mundial. Em outras palavras, determinou a geografia social do capitalismo: o capital, na relação social de controle do trabalho assalariado, era o eixo em torno do qual se articulavam todas as demais formas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos. Isso o tornava dominante sobre todas elas e dava caráter capitalista ao conjunto de tal estrutura de controle do trabalho. Mas ao mesmo tempo, essa relação social específica foi geograficamente concentrada na Europa, sobretudo, e socialmente entre os europeus em todo o mundo do capitalismo. E nessa medida e dessa maneira, a Europa e o europeu se constituíram no centro do mundo capitalista. (QUIJANO, 2005, p.120)

Ainda no debate da colonialidade do poder, para além do capitalismo como manifestação da colonialidade, outro aspecto explorado pelo grupo M/C é justamente a relação intrínseca entre a construção ideológica da modernidade e as formas de opressão colonial. O apagamento da cultura de um país se dá de forma a ser substituída pela aquela do colonizador, criando um complexo de inferioridade referente à cultura local - em *O Leão*, isto é expresso no personagem de Dr. Xobu, o “burguês local”.

**Figuras 6 a 9** - Diálogo proferido pelo personagem do burguês local, atestando a subalternização de sua cultura

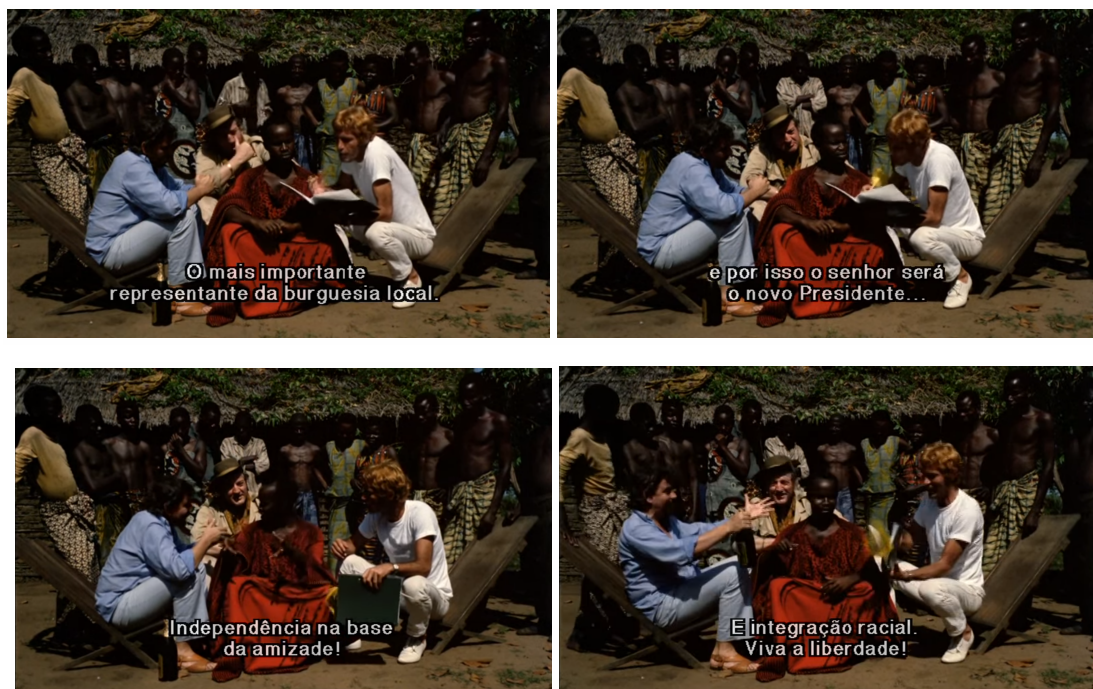




Fonte: O Leão de Sete Cabeças (1970), dir. Glauber Rocha

O Dr. Xobu, eleito representante da burguesia local, durante todo o filme brada com orgulho a opressão que sujeitou seu povo. A cena retratada acima se passa após a realização de uma cerimônia que declarou a suposta independência política do país em que habitam, sendo que esse processo nada mais é do que uma negociação pacífica desses mesmos colonizadores com o burguês local, a fim de dissipar a violência dos atos revolucionários. Ao burguês é prometida a presidência dessa nova república.

**Figuras 10 a 13** - Diálogo entre o Dr. Xobu e os três colonizadores sobre o processo de independência do país



Fonte: O Leão de Sete Cabeças (1970), dir. Glauber Rocha

Voltando às imagens 6 a 9 - utilizando vestimentas de um nobre da Era Vitoriana e empunhando em uma mão um pomposo bastão e na outra um osso (a personagem se refere a este traje como a “farda do presidente”), ou seja, dois elementos cenográficos de simbolismo contrastantes, o burguês africano expressa a penetração da modernidade eurocêntrica no povo colonizado, tempestivamente na face da burguesia local. O conhecimento das “línguas civilizadas”, da “Ciência” e da “arte” é discursado pelo personagem em tom celebratório, como forma de representar a efetiva penetração de tais aspectos da modernidade (ou



colonialidade) em uma sociedade colonizada - através da atitude conciliadora do burguês local com os colonizadores (vale notar a menção do colonizador português à “integração racial” a ser atingida após a independência), é possível depreender que justamente essa adoção da mentalidade eurocêntrica é o que mantém a sustentação para a continuidade da opressão colonial. Para Quijano:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais (QUIJANO, 2005, p. 118)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada que este presente trabalho toma é uma forma de familiarizar a análise fílmica no campo das Relações Internacionais. Explorando diferentes pontos de partida teóricos, é possível se atingir uma constelação de conceitos, imagens e sons que se complementam em entender a temática política em discussão, a colonialidade. Termos não familiares ao campo das RI como *estética* são colocados em escrutínio para elevar a análise ao nível do filme, que tem justamente na sua estética a sua maior força política, portanto o maior motor das análises e conexões tecidas ao longo deste trabalho.

Durante seu tempo, o cineasta Glauber Rocha produziu um próprio arcabouço de textos e filmes, altamente políticos, onde o fio condutor destes trabalhos foi a libertação de uma condição de opressão. Seja com o seu cinema *tricontinental*, se abrindo às questões do mundo colonizado como forma de militância política; seja na gênese do Cinema Novo como um movimento de descolonização do próprio cinema brasileiro; Glauber teorizou e aplicou precisamente o que os autores do giro decolonial se voltaram a discutir décadas depois: a promoção de um desligamento teórico, epistemológico e estético com quaisquer formas de manifestação da colonialidade do poder em todas as suas instâncias (cultural, ideológica,

política, psicológica, etc.), e desse desligamento epistemológico e estético, surgem narrativas, ideias e conceitos verdadeiramente diferenciais, originais à realidade latino-americana, brasileira, colonizada.

A construção de uma nova epistemologia resultou nas vigorosas e revolucionárias obras de Glauber Rocha e nos importantes conceitos teóricos do grupo Modernidade/Colonialidade, tão essenciais como outras teorias presentes no campo das Relações Internacionais e Ciências Sociais, pois estas efetivamente constroem uma visão de política internacional diferencial, pois agregam ao entendimento de sistema-mundo a estruturalização do colonialismo, este que fora sustentado pelo capitalismo global e o estabelecimento de relações de diferença racial.

A estética política de *O Leão de Sete Cabeças* nos permite traçar tais paralelos com certa facilidade, pois justamente Glauber Rocha pensava seu cinema como uma ferramenta de comunicação que 1) é extremamente didática em comunicar suas ideias políticas e 2) encerra formas de opressão culturais e ideológicas que acabam por ofuscar, subalternizar a perspectiva colonizada da história - Glauber reverte a lógica da linguagem colonizada através do exercício da diferença colonial que Mignolo teoriza, quando utiliza elementos que esteticamente remetem às formas de opressão colonial, imperialista e capitalista, de forma a estabelecer esta relação da impossibilidade existencial do colonizado perante o colonizador. No cinema de Glauber Rocha, a estética revolucionária é traduzida em imagens que representam o subdesenvolvimento, miséria, fome e pobreza como partes constituintes da identidade de um povo colonizado. Somente assim, através do choque dessa realidade perante o colonizado, que este último conseguirá entender o aspecto violento de sua dominação colonialista histórica.

“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (DE ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil, 1924)

Do Cinema Novo: 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 que o francês percebesse um argelino. (ROCHA. Revolução do Cinema Novo, 2004, p. 66)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**O Leão de Sete Cabeças.** Direção: Glauber Rocha. Produção de Claude-Antoine e Gianni Barcelloni. Brasil/Itália/França: New Yorker Films, 1970.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial.** Revista Brasileira de Ciência Política [online]. 2013, n. 11 [Acessado 30 Novembro 2021] , pp. 89-117. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>>

BARBOSA, Regiane R. & MASO, Techela F. **Possíveis Contribuições De Aníbal Quijano Para As Relações Internacionais.** Em ENEPEX – encontro de ensino, pesquisa e extensão, 80 ENEPE, 2014. Disponível em: <http://eventos.ufgd.edu.br/enepe/anais/arquivos/435.pdf>

BECARD, D. S. R.; FILHO, P. M. **Chinese Cultural Diplomacy: instruments in China’s strategy for international insertion in the 21st Century.** Revista Brasileira de Política Internacional, [s. l.], v. 62, n. 1, p. 1–20, 2019. DOI 10.1590/0034-7329201900105.

Disponível em:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=136854955&lang=pt-br&site=ehost-live>.

BLEIKER, Roland. **The Aesthetic Turn in International Political Theory.** Millennium 30, no. 3 (December 2001): 509–33. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/03058298010300031001>.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (1998). **“Introducción: la translocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización”**, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (coords.). Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa.

COOKE, Paul. **Soft power, film culture and the BRICS.** New Cinemas: Journal of Contemporary Film, Volume 14, Number 1, March 2016, pp. 3-15(13). Disponível em: [https://doi.org/10.1386/ncin.14.1.3\\_2](https://doi.org/10.1386/ncin.14.1.3_2)

DE MORAES, Isaias Albertin. **Política e Cinema na Era da Boa Vizinhança (1933- 1945),** História e Cultura, Franca, v. 4, n. 1, p. 277-301, mar. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18223/hiscult.v4i1.1487>.

FERES Jr., João & POGREBINSCHI, Thamy (2010). **Teoria política contemporânea.** Rio de Janeiro: Elsevier.

GROSGOUEL, Ramón (2008). **“Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”.** Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p. 115-147

TICKNER, J. Ann et al. **Gender in international relations: Feminist perspectives on achieving global security.** Columbia University Press, 1992.

MIGNOLO, Walter D. (2007). **DELINKING**, Cultural Studies, 21:2-3, 449-514, DOI: 10.1080/09502380601162647

\_\_\_\_\_. (2020). **A Geopolítica do Conhecimento e a Diferença Colonial**. Revista Lusófona de Educação, v. 48, pp. 187-224. DOI: 10.24140/issn.1645-7250.rle48.1

QUIJANO, Aníbal (2005). **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp 117-142. Disponível em: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

SOUZA, Ellen Gianni, DE MELO, Évylla Michaely e ROCHA, Gustavo de Andrade. **Soft Power: a mídia hollywoodiana e a transmissão dos valores norte-americanos**, RICRI Vol.5, No.9 (2017), pp. 57-6. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2318-9452.2017v5n9.36252>.

TRUJILLO, Gabriela (2018). **Le Brésil et la construction problématique d'un cinéma national (1896-1954)**. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/5066>.