



Civitas - Revista de Ciências Sociais

ISSN: 1519-6089

civitas@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul  
Brasil

Viana, Irma

Política, colonização e revolução em O Leão de sete cabeças

Civitas - Revista de Ciências Sociais, vol. 17, núm. 2, mayo-agosto, 2017, pp. 324-344

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74252567008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## Política, colonização e revolução em *O Leão de sete cabeças*

### *Politics, colonization and revolution in* **Der Leone have sept cabeças**

Irma Viana\*

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

**Palavras-chave:** Colonização. Revolução. Cinema. Glauber Rocha.

**Abstract:** An Italian production, filmed in Congo, Africa, in 1970, *Der leone have sept cabeças* is, according to its director, “a political-cultural act of collaboration with the notion of tricontinental struggle,” theorized by Argentine guerrilla leader Che Guevara. Considered here as an application of the *Tricontinental* manifesto, the film has become an important historical document whose analysis can reveal not only the cultural symbols and political allegories articulated in the anthropological cinema of Glauber Rocha, but also the ideological visions of the social actors involved in issues of colonialist and neo-colonialist dependence and resistance in the Third World. From the point of view of a Latin American artist-intellectual, whose political poetics have

\* Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade Universidade Federal da Bahia (Ufba, Salvador, BA, Brasil) com ênfase em Antropologia, professora colaboradora no PPG em ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, bolsista Capes <[irmaviana537@gmail.com](mailto:irmaviana537@gmail.com)>.

however escaped the cultural and economic domain of the market productive forces, whether socialist or imperialist. Taking into account that the filmmaker have made of his mestizo philosophy a problematization of possession, power and violence. Although he does not respond to these problems by constructing a system but by seeking useful fictions, in the double sense as Eisenstein and Brecht did: as didactic and politically active, performed in *Der leone* under the format of the “African popular theater,” according to Glauber Rocha.

**Keywords:** Colonization. Revolution. Political cinema. Glauber Rocha.

Busco realizar aqui uma análise do *Der leone have sept cabeças* (Itália, 1970), de Glauber Rocha, como aplicação do manifesto *Tricontinental*, presente nos textos *Tricontinental* 67 (Rocha, 2004, p. 104-109); *Um cineasta tricontinental*, publicado nos *Cahiers du cinéma*, em 1967; e *Revolução cinematográfica* 67 (Rocha, 2004, p. 101-103) onde conclamava os cineastas do Terceiro Mundo a criar uma *Internacional Cinematográfica* que os agregasse e fosse capaz de denunciar as mazelas dos colonialismos. Seu movimento em direção ao *Tricontinental* (Rocha, 1967), cujo primeiro exemplar é o *Leão*, foi inspirado na epopeia político-didática de Che Guevara, representado no filme pelo personagem Pablo. Segundo o autor, em entrevista à imprensa cubana, em 1971, publicada apenas no livro *Glauber: esse vulcão*, de João Carlos Teixeira Gomes, de 1997, seu personagem representa “um guerrilheiro latino-americano que vai prestar sua colaboração à revolução africana, porque tem noção da revolução tricontinental [...]” (Gomes, 1997, p. 606). Não obstante, Pablo representa todos os revolucionários e, principalmente, a intelectualidade branca (que conduz o povo à revolução) consciente do lugar onde se desencadeia a luta. Sozinho, no entanto, não seria capaz de levar a cabo a revolução africana, para isso, vai contar com a colaboração de Zumbi, líder revoltoso negro, que junto com o guerrilheiro latino são os personagens principais do *Leão* – um filme centrado nos personagens (mitos históricos) e suas *ideologias políticas*.

O objetivo do cineasta Glauber Rocha com seu novo projeto *Tricontinental* era de formular uma teoria geral libertária para o Terceiro Mundo e expô-la através de sua arte cinematográfica *revolucionária*, compreendida por ele, naquele momento, e esclarecido em entrevista à imprensa cubana, em 1971, como: “um ato político-cultural de colaboração com a noção de luta tricontinental” (Gomes, 1997, p. 608). Portanto, foi gravar a nova versão de *filme político tricontinental* na África.

No *Leão*, como atualização do manifesto *Tricontinental* rumo à *Eztetyka do sonho* (Rocha, 2004, p. 248-251) – já que, por hipótese, a obra

cinematográfica glauberiana acaba por ultrapassar os preceitos normativos da *arte revolucionária* esboçados nos seus manifestos teórico-estéticos –, Glauber radicaliza (também no sentido de voltar à raiz) sua tentativa de alinhar teoria e prática revolucionárias, por meio da retomada do teatro político de Brecht (onde os personagens falam diretamente à câmera), da mesma forma que atualiza a teoria da *mise-en-scène* de Eisenstein, porém, de um ponto de vista crítico da teoria e prática cinematográfica militante comunista deste, mas como instrumento útil a uma linguagem mais adequada a recolocar a questão do colonialismo e da revolução. Por meio de uma produção, segundo seu autor, *épico-didática* (Rocha, 2004, p. 99).

Assim seria, uma vez que focasse em personagens épicos, pelos quais sempre se interessou, desde o *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e por meio da *montagem dialética* (em que a história contada não obedece a uma ordem cronológica dos fatos narrados), inspirada em Eisenstein. Destarte, seu *cinema novo* (concebido como *locus* da revolução cultural, depois da consciência da derrota que havia impossibilitado a verdadeira revolução socialista no Brasil) passaria a ser *científico* na medida em que seria *didático*, inspirado no teatro político de Brecht, voltado para educar o espectador. Através de “uma prática poética”, que terá de ser “revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético” (Rocha, 2004, p. 99).

Além disso, a representação dos atores, no *Der leone*, de acordo com seu diretor, estaria ligada diretamente “à técnica primitiva de representação do teatro africano de máscaras” onde “os africanos participam da criação dos diálogos e da discussão do problema” (Gomes, 1997, p. 606). Assim, seu filme, ainda segundo Glauber, consiste em “um panfleto político, construído em uma linguagem africana e com um texto muito claro” (Gomes, 1997, p. 607), o que o aproxima, e ao mesmo tempo o distancia, ao assumir o ponto de vista do colonizado, dos filmes etnográficos do antropólogo e cineasta francês, Jean Rouch – tais como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967), *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un noir* (1958). Desse modo, seu cinema crítico pode ser considerado como parte da chamada Crítica Pós-Colonial, capaz de oferecer perspectiva capital para a compreensão e crítica tanto da atualidade como do processo de formação de um mundo desigualmente polarizado entre um *centro* explorador e enriquecido e *periferias* progressivamente exploradas e empobrecidas. Ambos os polos atravessados, porém, pela fratura interna de exploradores/explorados que corresponde a um mundo cada vez mais desigual. É justamente a desigualdade e o colonialismo que a crítica glauberiana pretende atingir, sem cessar.

E sem deixar, no entanto, de recorrer à *alegoria*, no sentido emprestado de Walter Benjamin (1984), a saber: como um meio de expressão, um recurso de linguagem, similar ao símbolo, mas que assume o estatuto de uma representação crítica. Sob a inspiração do *Tropicalismo*, movimento artístico brasileiro contemporâneo de Glauber Rocha, igualmente considerado *alegórico* por Roberto Schwarz (2009), porém de cunho menos político do que o *cinema novo*, movimento do qual fez parte Glauber, e do qual é o teórico principal. E, sobretudo, sob a inspiração da *Antropofagia*, de Oswald de Andrade, um dos principais representantes do movimento modernista brasileiro, iniciado em 1922. Glauber se contrapôs, no início dos anos 1960, ao *concretismo*, movimento que fazia parte do *modernismo brasileiro* tecendo severas críticas e desqualificando-o como movimento tipicamente *burguês* e *apolítico*. Mas, em 1969, redimensiona sua crítica e passa a considerar o movimento de 1922 como o início de uma revolução cultural no Brasil:

Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente mais importante foi Oswald de Andrade. [...] sua obra ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. [...] José Celso Martinez Corrêa, que dirige o grupo de teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu e montou o texto *O rei da vela*. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores (Rocha, 2004, p. 150).

Além de procurar os paralelos com a técnica cinematográfica de Jean Rouch, como a gravação direta do som, utilizada por Glauber no *Leão*, e tentar compreender o sentido específico da produção *épico-didática*, na análise que se segue, será necessário igualmente situar o uso do *método dialético*, que estava presente no contexto das práticas artísticas revolucionárias da década de 1960, que repercutiram no início dos anos 1970, com o surgimento de novos movimentos culturais (como, por exemplo, o Cinema Marginal, o Tropicalismo, o Teatro Oficina) dentro das novas condições sociopolíticas (ditadura militar) sob as quais foi concebido o filme aqui em destaque, ainda que tenha sido produzido fora do Brasil.

Naqueles anos (primeira metade da década de 1970), é interessante notar que a palavra *dialética* continuava a ser muito utilizada pelos artistas e intelectuais de esquerda, pois ainda pertencia à elite do vocabulário utilizado nos meios acadêmicos, científicos e literários. O então chamado método dialético, segundo Renato da Silveira, ao permitir “uma abordagem aberta e

flexível” (Da Silveira, 2003, p. 134) estava de acordo com as aspirações do cinema político de Glauber Rocha, desde *Barravento*, de 1961, primeiro filme de Glauber, que conta a história de um grupo de pescadores oprimidos pelo dono [branco] dos barcos e do peixe, numa aldeia nordestina, onde o herói conscientizador, Firmino, no entanto, não é herói linear, à moda ancestral; é contraditório, herói e vilão: rasga a rede e faz *macumba* para libertar seus pares cegados pela “ignorância”. Não se pode deixar de traçar um paralelo deste com o *Leão de sete cabeças*, que, no entanto “é um filme sobre o colonialismo na África e a revolução africana” (Gomes, 1997, p. 606). Onde, a religião africana em *Barravento*, comparada às *ideologias políticas* dos personagens do *Leão*, ao mesmo tempo em que atravança a libertação, é também usada como força revolucionária.

O filme em questão é uma demonstração de alguns elementos desse processo, levados à cena por personagens-síntese disso, cada um com sua *ideologia* – vocábulo empregado aqui numa acepção ampla, próxima de *visão de mundo*, no sentido antropológico do termo, que, me parece, ser aquele empregado por Glauber, em sua visão crítica do marxismo, do qual não deixa de ser tributário. Cada personagem, no *Leão de sete cabeças*, é, ainda, um *mito histórico*, no sentido atribuído por Marshal Sahalins (1981), aproximado do que pode ser lido nos filmes de Glauber, visto que este tampouco opõe mito e história. Posto que cada personagem, em geral, nos filmes de Glauber, representa uma legião de personagens históricos, podendo, assim, serem elevados à categoria de mitos, eles próprios. A exemplo de seus heróis revoltosos, ou reformistas, como Corisco e Coirana (representantes de Lampião e uma série de cangaceiros surgidos na história nordestina, nas lendas e na Literatura de Cordel) ou o Santo Sebastião (personificação do líder religioso, Antônio Conselheiro, o mais famoso, mas não o primeiro nem o único dos sacerdotes messiânicos e/ou sebastianistas da história do Nordeste brasileiro), personagens de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, (1969). Da mesma forma, no *Leão* ressurgem os *mitos históricos* de Che Guevara e Zumbi dos Palmares, na pele dos personagens principais, Pablo e Zumbi. Ademais, segundo Glauber, o *Leão* é uma síntese de todos os seus filmes (de *Barravento* a *Terra em transe*), e, como nos anteriores, os personagens do *Leão* estão divididos em dois grupos em oposição: o grupo dos oprimidos e o dos opressores. Não obstante, no *Leão* cada personagem representa uma *ideologia política*, ou a *ideologia* de um grupo, como veremos.

No *Der leone have sept cabeças*, há os seguintes personagens: Pablo, um guerrilheiro latino-americano – símbolo da Tricontinental de Che –

representante do mito histórico do próprio Che Guevara, que renasce, na ficção glauberiana, para ajudar a libertar a África dos colonialismos; e Zumbi, outro mito histórico, “reencarnação dos chefes assassinos”, de acordo com suas próprias palavras no filme. Além de um padre, uma das cabeças do colonialismo, que representa o catolicismo colonizador na África, mas que, não conseguindo vencer a “resistência cultural” da religião africana, acaba se transformando (como Antônio das Mortes, personagem principal de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969), mudando de lado, voltando-se contra os colonizadores.

Depois do *desenvolvimentismo*, do *nacionalismo*, e especialmente dos *populismos*, tanto de direita quanto de esquerda, criticados em *Terra em transe* (1967), são as *ideologias colonialistas* versus as *libertárias*, o objeto de crítica no *Leão de sete cabeças*. Assim, o filme, construído a partir dos personagens (cada um em seu episódio e com sua *ideologia*) e composto de contos, embaralhados, pois, segundo Glauber; em entrevista à imprensa cubana, sobre o *Leão de sete cabeças*, em 1970, publicada, no Brasil apenas no livro, quase biográfico, *Glauber Rocha: esse vulcão*, de seu amigo, João Carlos Teixeira Gomes, de 1997.

O filme é radicalmente contra a linguagem do cinema imperialista, ou seja, o filme não tem a narração convencional de personagens psicológicos. Não tem conflitos internos da psicologia da ficção tradicional. Cada personagem é um símbolo representado por suas vestimentas, por sua cor, por sua forma de falar. Cada um fala um texto que expressa exatamente sua ideologia (Gomes, 1977, p. 607).

Parto do pressuposto de que o filme trata da crítica das *ideologias políticas*, tanto *colonialistas* quanto *revolucionárias* ou *libertárias*, que são colocadas em confronto, mais uma vez, agora, sob diferente registro, ou forma, quando comparado ao *Terra em transe*. De acordo com o próprio Glauber, este filme, “não tem história”. Na realidade, tem história sim, não no mesmo sentido do *Terra em transe*, quase um documentário, mas já sob a influência da *montagem dialética* (que embaralha os fatos – as cenas – contados de forma não cronológica), levada ao extremo no *Leão*, composto de episódios interpostos, uns aos outros, que narram, de forma não contínua, as ações dos personagens divididos em dois grupos em oposição: o dos colonizadores, que cometem suas atrocidades para se manterem no poder, enquanto o dos *revolucionários* lutam pela libertação da África, terra ocupada.

O segundo grupo, o dos revoltosos, é obviamente mais complexo, representando diferentes visões da luta revolucionária de libertação em um

país colonizado. Portanto, não deixa de haver divergências e confrontos ideológicos, no âmbito de cada grupo.

O filme abre, não mais com a recorrente panorâmica do mar (que aparece em quase todos os filmes de Glauber Rocha), mas com uma cena de amor grotesca, entre dois estrangeiros, despidos apenas da cintura para cima, um agente da CIA e uma americana chamada Marlene – “loura, branca, em estilo *roliudiano*, velha, como a imagem *roliudiana* do imperialismo” (Gomes, 1997, p. 606). Esta cena, envolvendo um jogo sexual agressivo, misto de coito animal e “transa neurótica”, de desejos não realizados, de avanços e recuos, sem êxtase nem gozo, marca o início do *Der leone have sept cabeças*. Os personagens aí, do grupo dos colonizadores, comportam-se como “animais”, afastando qualquer romantismo. Segundo Glauber, a despeito de ter filmado na África, no seu filme não aparecem animais, como na maioria dos filmes hollywoodianos e europeus locados na África, nele, “os animais são os imperialistas” (Rocha apud Gomes, 1997, p. 607).

Esta primeira cena começa com som de música africana (como no *Terra em transe*) misturada com algazarra, depois, silêncio absoluto e, em seguida, a voz do padre, *em off*, cresce pouco a pouco até ocupar completamente a banda sonora, antes ocupada de cenas subsequentes (exemplo da *montagem dialética*). O conteúdo, ainda enigmático da fala do padre, tem conotação religiosa e profética:

Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, a terra e todos os seus habitantes. Ela recebeu o poder de fazer a guerra aos santos e de assassiná-los e recebeu o poder de imperar sobre toda tribo, todo povo, língua e nação. E todos os habitantes da terra vão venerá-la, todos aqueles cujos nomes estão inscritos no livro do leão degolado, desde o início do mundo!

Nos planos seguintes, o padre, vestido de branco (a vestimenta branca é símbolo, em todos os filmes de Glauber, daqueles que estão do lado dos oprimidos), aparece em cena (as quais são intercaladas e a trajetória do padre é apresentada do fim para o começo), primeiro, andando, meio perdido, no mato, procurando algo ou alguém (sabermos depois, a *besta de dez tetas*), e perguntando: “onde ela está? Depois, aparece, no meio de uma pequena reunião de mulheres e crianças africanas (que riem dele, não acreditam em sua profecia), recitando, aos berros, fragmentos de uma profecia sobre “a besta de dez tetas e doze chifres”. Durante todo o filme permanece obcecado pela revelação desse monstro apocalíptico, que pode ser interpretado como

representando, na linguagem alegórica do filme, o próprio *colonialismo*, no qual foi parte crucial, a Igreja Católica.

Zumbi, também vestido de branco, com uma lança na mão, surge em meio a um ritual: homens e mulheres dançando e tocando instrumentos nativos (os homens portando cocares indígenas, que marca a relação com a América) em torno de um morto, vítima da tentativa de libertação do povo africano. A cena do ritual retornará ao menos três vezes, intercalada com outras, enquanto o corpo do morto permanecerá no mesmo lugar, pois, findado o ritual africano, voltará a fazer parte de outro ritual, antropofágico, agora com a participação dos colonizadores, já derrotados e eternamente famintos. O corpo do morto, presente em três cenas decisivas, pode e deve ser interpretado como presságio da morte, alegórica, do imperialismo.

Quando Zumbi aparece, no meio daquele ritual, os dançarinos o rodeiam e ele, voltando-se para a câmera, ou seja, dirigindo-se diretamente ao expectador (técnica presente em toda a narrativa filmica, definida por Glauber como “épico-didática” e inspirada no teatro político de Brecht, como já dito), resume a *história mítica* de seus ancestrais:

Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos, os Deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos que, com armas de fogo, massacraram leões e leopardos, com armas de fogo incendiaram o céu e a terra e os deuses. Os brancos levaram nossos Reis e nosso povo a trabalhar como escravos nas novas terras da América. Os Deuses partiram, com os Reis e com o povo. Nas novas terras da América, os Deuses viram o sofrimento dos Reis e do povo. Os escravos negros trabalharam duro para enriquecer os patrões brancos, e o suor era sangue, o sangue que brotava das plantações de tabaco, algodão, cana de açúcar e todas as enormes riquezas da América. Porém, um dia nossos Deuses se revelaram e o povo pegou as armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e os Deuses lutam há trezentos anos contra os brancos, que não deixam de dizimá-los com uma barbárie sem precedentes. Mas *os brancos não conseguirão matar-me, a mim, Zumbi que reencarno os chefes assassinos*. Esta lança partirá a terra em duas. De um lado estarão os carnicheiros, do outro, toda a África, livre. Aqui, como em todo lugar, todo negro levará um pouco da África. Porém agora já não enfrentaremos as armas dos brancos com lanças e magia. Contra o ódio, o ódio, contra o fogo, o fogo.

Esse trecho do discurso resume, de certa forma, o objetivo *didático* e *panfletário* de Glauber Rocha no *Leão*. Nele, à diferença do *Deus e o diabo* e do *Dragão da maldade* (pois considera ambos como representantes de

narrativas fílmicas tradicionais, no que diz respeito à linguagem, não obstante, inauguradores do seu *cinema novo* no tratamento do tema: que expõe a miséria social e a *cultura popular*, exemplares, portanto, já, da *estética da violência*), Glauber não encena a história do mito, mas a relata, por meio da fala de personagens-símbolos, que discursam de frente e olhando para a câmera, como se tivessem dando aula.

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

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

Em seguida, surge na tela um agrupamento de pessoas por trás de soldados armados, andando de um lado para o outro, uns em direção oposta aos outros, na frente da câmera, que se aproxima e enquadra o rosto de um dos soldados ao lado da metralhadora em punho. Num gesto brusco e bruto, o soldado avança sobre o povo, reunido em torno de dois colonizadores, que estão expondo, aos berros, num comício, “*o novo programa de governo de Marlene*”. Quando os colonizadores brancos (um português e um alemão) tentam convencer o povo, com um discurso político, claramente demagógico: “*Marlene só quer o bem de vocês! Devemos ser cristãos! Devemos amar o próximo! Mas primeiro a paz! Após a fome!*” E continuam, em uníssono, clamando, para o povo: “*Venham ver, venham ver, o novo programa de Marlene. Para os males do estômago, Marlene! Para os males do coração, Marlene! Para os males do espírito, Marlene! Marlene, sempre, sim!*” A própria Marlene não participa

do processo político, representa o fantasma do imperialismo, perambula por algumas tomadas, seduzindo os homens.

Nas primeiras cenas (que podem ser lidas como introdução ao filme *épico-didático*), Glauber apresenta os personagens principais, separadamente, de modo quase esquemático, caracterizados com nitidez e relacionados às diferentes visões políticas do colonialismo na África, antes de começar a história propriamente, que será a da luta de libertação de um país africano, ou da revolução triunfante contra o colonialismo e em que quatro personagens representam os poderes aliados das grandes potências sobre a África: um agente americano da CIA, um comerciante português e um alemão, tornado governador, além de Dr. Xobu, pertencente à burguesia africana condizente com o colonialismo, transformado em presidente-fantoches. Do lado africano, três personagens ensinam a luta anticolonial: Zumbi, reencarnação do mito histórico *dos chefes assassinos*; Samba, líder negro, militante revolucionário, e Pablo, guerrilheiro latino-americano, reencarnação do mito histórico de Che Guevara, herói da Revolução Cubana.

Glauber ainda coloca em cena dois líderes reformistas, que se opõem à revolta armada e invocam a saída negociada, além de dois líderes tribais aliados dos combatentes (paramentados de índios, representam a relação com a América, o movimento *tricontinental*) e inúmeros africanos, figurantes, que participam das cenas de manifestações coletivas e rituais. Estes últimos são os representantes do povo africano que, do ponto de vista da ação política, continua no papel de coadjuvante (como no *Terra em transe*), não chega a protagonista. Já o padre, personagem ambíguo, representante do colonialismo religioso (Católico) que vaga, atormentado pela imagem do apocalipse, antes procura não se envolver no *processo revolucionário* narrado no filme, mas, por fim, fica do lado do povo (espécie de mediador, consciência crítica dos opressores, como Antônio das Mortes). “Como não consegue vencer a resistência cultural da religião africana, que é muito forte, enlouquece e se volta contra o imperialismo”, na opinião do crítico Glauber Rocha, que teve que defender seu filme, atacado por todos na Europa, onde fora produzido e (mal) lançado.

Assim, podemos dizer que a história propriamente, “sobre o colonialismo na África e a revolução africana” (Rocha apud Gomes, 1997, p. 606), inicia (não do começo) com a cena do padre, à beira de um rio, seguido pelo povo, com um colar de corda no pescoço – a mesma que (veremos em episódio seguinte, mas se refere a acontecimento anterior) havia amarrado no pescoço do guerrilheiro, quando o capturou, confundindo-o com a besta, que obsessivamente procurava. Percebendo que estava errado, libertou o guerrilheiro e amarrou a corda no

próprio pescoço. Antes, o guerrilheiro, capturado e com a corda no pescoço, como se seguisse para a forca, puxado por uma coleira, é torturado pelo padre e pelos colonizadores, como veremos nas cenas seguintes, intercaladas – que servem para expressar acontecimentos simultâneos: (enquanto isso...) no caso, enquanto os colonizadores cometem suas atrocidades, os líderes revoltosos organizam sua luta. No desenrolar da ação, os personagens são confrontados com situações diversas, em cada cena, que se apresentam entrecortadas, mas estruturadas como episódios independentes. Daí o fato de Glauber declarar que o seu filme “não tem história”. Apenas, a história (de colonialismo, revolução e libertação) contada no *Leão* não segue a ordem cronológica dos acontecimentos.

Na próxima tomada em que aparece, o guerrilheiro salta do caminhão de guerra (o mesmo que pertencia aos soldados) com metralhadora em punho, no meio de uma manifestação, com Zumbi à frente, em que gritam: “Morte ao colonialismo” e carregam enormes cartazes<sup>1</sup> com a mesma frase, enquanto Pablo repete: “Resistência”. Essas duas sentenças são repetidas inúmeras vezes, uma após a outra.

A cena da manifestação é seguida por outra em que os soldados, preparando-se para a repressão, andam na frente da câmera, uns da esquerda para a direita e outros da direita para a esquerda, simultaneamente, com as metralhadoras apontadas pra frente, próximas ao rosto. Um grupo de africanos (homens e meninos) ao fundo, apenas observando, no lugar do público de um espetáculo teatral de rua, numa *mise-en-scène* inspirada no teatro político de Brecht. Cena demorada e totalmente silenciosa, à parte do desenrolar da ação da história, portanto, do ponto de vista da economia do filme, dispensável. Seria apenas ilustrativa da aplicação de um método? Como sugere Glauber, quando classifica seu filme como “uma possibilidade de aplicação de uma teoria política” ou quando afirma que o *Leão* “é um teatro que representa os pontos principais da África”, e completa: “uma África simbólica” (Gomes, 1997, p. 608).

O fato é que, no desenrolar da história (ou seja, do ponto de vista do expectador, a quem Glauber oferece liberdade de interpretação), a verdadeira repressão, exemplar, e chocante, em todos os sentidos, acontece no episódio do massacre, pelo colonizador alemão, de um grupo de africanos (homens e mulheres), aparentemente alheios à manifestação, que se encontram em cima

<sup>1</sup> Nos cartazes está escrito: *Mort au colonialism*, além de *Independance, oui*. Vale lembrar que o filme é falado basicamente em francês, em alguns momentos em inglês, pelo agente da CIA, em português pelo comerciante, aliado do Governador alemão, que em certo momento fala também em alemão, além de dialetos nativos, ou seja: é poliglota, como o próprio título.

de uma grande árvore quando são convidados a descer, pelo próprio alemão, colocados em fila e abatidos um a um, sob seu comando e à sua vista. Chocar o expectador era o objetivo do teatro político de Brecht, cujas técnicas são retomadas por Glauber no *Der leone*.

Na próxima cena, o guerrilheiro, dirigindo-se à câmera, repete várias vezes a palavra de ordem *resistência*, cada vez mais rapidamente e mostrando a metralhadora, ao tempo em que surge o padre com um martelo de madeira, batendo no caminhão, que carregava as armas, e acerta também o guerrilheiro, que grita de dor e é rendido pelo padre. Em seguida, desenvolve-se na tela o episódio da passeata, que volta a cena, com os manifestantes carregando, além dos cartazes escritos “*Morte ao colonialismo*”, o corpo do morto (alegoria do imperialismo) que fará parte do ritual nativo, já mostrado em cena anterior, logo no início do filme, e do ritual canibal dos brancos, no final.

A narrativa e a câmera se voltam para o Governador alemão, sentado junto a uma mesa com garrafas de cerveja em cima, e conversando com seu comparsa português (mas se dirigindo à câmera). Enquanto é massageado nas costas pelo comerciante português, confessa suas preocupações políticas e coloca o impasse em que está imerso enquanto ocupante do poder central, no momento, que implica em conciliar os interesses divergentes dos poderosos: “De um lado, o problema dos capitalistas negros que querem a independência econômica. Do outro os capitalistas brancos que querem aumentar seus lucros. Isso é normal e tenho que satisfazer a todos. Mas quem está aqui pra lucrar sou eu, e assim não ganho nada”. E conclui: “Se os negros querem a revolução, a única coisa que posso fazer é matá-los. Não sei evitar revoluções, sei apenas destruir revoluções e o dono desse país é Marlene.”

De fato vai matar os revoltosos, um a um (enfileirados, voltados para a câmera), da esquerda para a direita, na cena, ou episódio do massacre, comentada anteriormente. Após o massacre dos negros, que caem por terra, um por um, planejado e testemunhado por ele, o alemão nazista, aparece em um bar lamentando a derrota de Hitler. Enquanto o português, cúmplice, aparece, no mesmo bar, após o genocídio, recitando um trecho do poema de Camões, *Os Lusíadas*:

*A Fé, o Império e as terras viciosas,  
De África e de Ásia andaram devastando.  
E aqueles que por obras valorosas,  
Se vão da lei da Morte libertando:  
Cantando espalharei por toda parte,  
Se a tanto me ajudar engenho e arte...*

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

Viu? Quantos mortos houve e quantos feridos! Viu? Quantas crianças e mulheres mortas pela milícia? Viu? Casas queimadas, aldeias saqueadas. Você certamente será detido e muitas pessoas foram presas. Porque foi teimoso e quis pegar as armas para fazer revolução! Viu? É nisso que dá pegar em armas sem ter recursos. A luta revolucionária exige muitos sacrifícios!

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

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

Interrompendo o final da fala deste, os outros dois o interpelam, “Não, não. O verdadeiro selvagem como você!” Contestando este e passando a frente, o outro profere: “Eu discordo porque o imperialismo recorreu a todos...” O primeiro, ainda retruca: “Não queremos que leve o povo a uma aventura!” E completa, enquanto o líder sai de cena, “Anárquico! É um aventureiro”. Os outros dois continuam discutindo, não chegam a um consenso, e um deles pergunta: “Quem nos aconselha?” O outro pondera: “É absolutamente necessário ter calma, assim não é possível!”

O outro insiste: “É necessário que o bom senso triunfe!” Dirigem-se a Zumbi, colocam a lança no chão, o levantam e saem com ele do quadro, fica em cena a cadeira vazia e a lança no chão por alguns segundos até que Samba retorna, pega a lança, a segura com as duas mãos, exibindo ao expectador. Assim, aproxima-se da câmera e coloca a questão chave (que preocupava os intelectuais e artistas nos anos 1960, apresentada de forma *épico-didática* no filme): “O problema não é só fazer a revolução, mas encontrar o caminho certo da revolução!”

Na cena seguinte, ressurgem o padre, puxando o guerrilheiro (Pablo) pela coleira de corda amarrada em seu pescoço, passando em frente a um grupo de africanos sentadas em fileiras de troncos, postos no chão, em espaço coberto, como se fosse uma igreja improvisada, assistido um ritual religioso, cantando e batendo palmas. O padre conduz o guerrilheiro por meio ao cerimonial, clamando: “Venham ver a besta inesperada!” E segurando Pablo pela corda em uma mão e na outra o martelo de madeira, primeiro declama um canto ensurdecido pelos cânticos e palmas cerimoniais, e em seguida passa a torturar Pablo. Uma multidão de africanos que participavam da cerimônia vai saindo para observar o padre segurando o guerrilheiro (mãos amarradas) pela corda, dando marteladas e repetindo: “*renuncie*” (numa espécie de luta que lembra o espetacular duelo *mitológico* de Antônio das Mortes e Coirana no *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*).

Num cenário de terra devastada pela queimada, surge novamente a voz do padre “A besta que procuro não és tu” antes dele entrar no quadro, puxando o guerrilheiro latino-americano pela coleira de corda. Param em frente à câmera, o guerrilheiro voltado para o expectador, em segundo plano, e o padre, olhando para o céu, como se recebesse uma mensagem, se dá conta de que “A besta que procuro não és tu. Preciso encontrar outra!” E começa a cantar – “Ela deve encontrar um homem e ter um filho, ele salvará o mundo pelo medo...” – e vai saindo do quadro e soltando a corda, presa ao pescoço de Pablo, que fica ali, até que a verdadeira encarnação da *besta*, Marlene, símbolo do imperialismo, o encontra, no mesmo cenário (continuação do mesmo episódio), caído, ela pise em seu rosto, depois o levanta e tenta seduzi-lo. Ele apenas repete, três vezes: “Tu és a besta de ouro da violência. És tu que provoca minha violência”. Assim, o novíssimo cinema glauberiano volta à questão da *violência*, sempre presente em seus filmes, constitutiva do processo colonial e reivindicada na *Estética da fome* (Rocha, 2004, p.63-66) – texto-símbolo do movimento *cinema novo*, escrito e apresentado em 1965, em Congresso sobre os Cinemas do Terceiro Mundo, na Itália – no sentido fanoniano (Fanon, 2005), como necessária para que o colonizador perceba a existência do colonizado.

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

Em seguida, aparecem os colonizadores torturando Pablo. O português e o alemão (repetindo: “*Sossega leão!*”), enquanto o agente da CIA, antes de dar socos na barriga do guerrilheiro, proclama sua ideologia capitalista tecnicista, que justifica, para ele, o colonialismo:

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

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

européu e norte-americano, que o havia inspirado, na “impossibilidade de seguir um cinema que eu gosto até de ver” (idem).

O objetivo era reeducar um público acostumado ao modelo hollywoodiano e ao filme *de arte* europeu, para isso era necessário romper com a *cultura cinematográfica*: “Fui para a África e fiz um filme que já não tem ligação com a cultura cinematográfica” (Rocha, 1981, p. 251). O que não é exato, posto que retoma, segundo ele para superar, a *montagem dialética* de Eisenstein e o método do *cinema direto* e do *filme etnográfico* de Jean Rouch. Mas se afasta de Godard, seu mais importante interlocutor, a quem havia considerado inclusive como o primeiro *cinasta tricontinental*, porém, “a ruptura do Godard tinha um sentido niilista (je ne crois plus, em quoi je dois crois?), era uma démarche de caráter muito mais existencial do que político” (Rocha, 1981, p. 251). Mas o problema da oportunidade política e da responsabilidade política tornara-se muito mais vasto, para Glauber, no final da década de 1960 e início dos anos 70, no exílio.

A tomada seguinte abre com imagem de savana africana, terra verde e deserta, sem árvores ou animais, cenário em que surge novamente o padre tocando violino, a câmera o segue e encontra o rosto impassível de Marlene, *a besta de ouro*, que, finalmente, havia encontrado. Aproxima-se e anuncia, numa clara alusão a Cuba:

Disse o profeta, quando lutava no centro da Ilha, nas grandes montanhas: Desconfiem do fascínio da besta de ouro! Cuidado com o fascínio da besta de ouro! O vento batia na barba do Profeta, quando ele desceu a montanha em direção a cidade com os pobres e oprimidos e ele matou a Besta e seus seguidores com o fogo de suas armas. E, no centro da praça, bradou: A Besta está morta! E o povo dançou no centro da praça alegremente até que um novo dia renasce sobre a Ilha.

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

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

Enquanto os africanos, condizentes com os colonizadores, mas descontentes com a situação de dominação, na cidade, tomam a lança (símbolo do poder) e com ela nas mãos, mostrando para o expectador, ponderam, mais uma vez:

É necessário que o bom senso triunfe! Devemos negociar para obter a independência. A primeira fase da independência é a burguesia nacional. Só a burguesia nacional pode evitar uma luta armada. Devemos achar o verdadeiro representante da burguesia nacional. O representante da burguesia nacional é o Dr. Xobu. É absolutamente necessário que o bom senso triunfe!

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

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

Meu povo, eu tomo hoje a palavra não só em nome da nossa República, mas, também, em nome da África inteira! Quem poderia imaginar que seus filhos e suas filhas pudesse realizar uma missão tão importante e gloriosa. É preciso lembrar que a catequese e a colonização trouxeram a verdadeira face do cristianismo! Irmãos, eles nos trouxeram as línguas civilizadas, a ciência, o conhecimento da Arte. Eles nos trouxeram, direto dos Estados Unidos da América, a economia de nosso país!

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

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

Os três colonizadores deixam-no falar como num programa de TV e em seguida o apresentam com as palavras: “*Eis a anarquia! Eis o ódio! Eis o sangue! Eis a morte!*” Depois, (ou melhor, antes, como uma apresentação, na ordem da história, embaralhada pela montagem *dialética*), segurando a corda amarrada no pescoço do guerrilheiro, discursam, um de cada vez (falas entrecortadas por três saxofonistas negros que passam tocando na frente da câmera, nos dois sentidos), contra o guerrilheiro. Primeiro, o alemão: *Ele queria substituir o poder militar pela milícia popular!* Depois o português: *Ele queria substituir o comércio privado pela propriedade popular!* Em seguida o americano, suposto agente da CIA: *Ele queria substituir a moral familiar pela*

*devassidão popular!* E, por fim, volta a discursar (cantando), com uma bengala numa das mãos (parte de seu uniforme de presidente) e um osso humano na outra, colocado no lugar do guerrilheiro, o novo Presidente:

Eis o caminho do progresso: estradas e escolas, sem esquecer hospitais, telefone internacional, televisão e latas de conserva: eis o progresso do país. Eis o que é a liberdade: trabalhar sem reivindicar, servir sem protestar, amar sem erotismo, criar sem vanguardismo, falar sem admiração.

Glauber ironiza, com este discurso do presidente-fantoches, a *ideologia progressista*, capitalista, comercialista e repressora. Martiriza-se, como a Che Guevara, exibindo todo tipo de opressão que o povo brasileiro e ele mesmo estariam sofrendo com a instauração da ditadura militar, financiada pelo governo neocolonizador norte americano por meio da CIA, como aparece no filme. Porém, procura remediar ao mostrar que os militantes revolucionários, conduzido pelo guerrilheiro Pablo e por Zumbi, com o apoio do líder tribal preparam a revolução. Posto que, nem o guerrilheiro sozinho nem com a ajuda de Zumbi e dos militantes revoltosos seriam capazes de levar o povo à revolução, que teria que ser armada, como são armados todos os seus heróis revoltosos, reencarnação dos *chefes assassinos*, a exemplo dos *mitos históricos* que compõem sua filmografia, como Corisco, Coirana, Santo Sebastião, Antônio das Mortes etc.

Ouve-se tiros de metralhadora, na cena que se segue, para fechar o episódio do padre, que reaparece no mesmo lugar onde apareceu pela primeira vez, além de uma voz interrogando: “Porque os pobres me odeiam? Porque o homem deve ser o único dono do fruto de seu trabalho? E se houver mais de um fruto, é preciso que doe para alimentar sua família. E se depois de alimentar a família, ainda lhe reste um fruto, deve doá-lo a seu vizinho faminto”. Volta a encontrar Marlene, que ainda está lá (O próprio padre a levou, depois de salvá-la do povo, que a havia colocado numa jaula), perdida em suas questões, à diferença dele, que tomou consciência e mudou de lado (como Antônio das Mortes). Volta sua atenção a ela, veste-a e penteia-lhe o cabelo. Responde: “Eles não odeiam você, Marlene, porque são tão oprimidos pela fome e pelo trabalho que não têm tempo de odiá-la – ‘Então não me odeiam?’”, pergunta Marlene e ouve-se a seguinte resposta do padre: “Mas há os que trabalham para eles e que odeiam você pelos escravos que deviam odiá-la. Pablo é um deles, Zumbi é outro. Pablo e Zumbi, Marlene, são os profetas da justiça. – ‘O Senhor também prega contra mim?’” e o padre responde: “Eu prego o amor e a compreensão entre os homens”.

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

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

Glauber coloca em confronto, no *Leão*, as ideologias capitalistas e socialistas, para criticar a ambas, além de expor o misticismo do povo, uma força pela qual, segundo o cineasta, é possível libertar o colonizado do complexo de inferioridade imposto pela tarja de *subdesenvolvido*, advinda do colonizador. Nesse sentido, seu cinema assume um novo caráter *revolucionário*. A progressiva *démarche* cinematográfica glauberiana, no sentido de uma crítica sempre mais radical à sociedade burguesa, ao sistema capitalista e ao colonialismo caminhou na direção de abertura de novas perspectivas no campo cultural e cinematográfico.

Tal fenômeno foi particularmente notório no *Leão* onde retoma, de modo muito particular, as técnicas de interpretação do teatro político de Brecht (onde o ator fala diretamente para a câmera) associada ao teatro popular africano e à *mise-en-scène* (uso de montagem curta e enquadramento em primeiro plano) teorizada pelo cineasta russo, Eisenstein, para recolocar a questão do colonialismo e da revolução como manifesto prático do Tricontinental, porém sua obra de arte, enquanto arte revolucionária, sempre ultrapassa ou transcende os princípios normativos expostos nos manifestos atingindo novas formas, dados os conteúdos sempre novos.

O cineasta Glauber Rocha, quando, exilado na Itália, partiu para a realização do projeto do *cine tricontinental*, na África, havia perdido o interesse

pelos personagens retratados no *Terra em transe* (o intelectual burguês e os políticos populistas brasileiros, tanto de esquerda quanto de direita, da década de 1960) passando a acreditar que o guerrilheiro Che Guevara era “o verdadeiro personagem moderno, o verdadeiro herói épico” (Rocha, 1981, p. 78), que quis retratar no *Leão* por personificar “o burguês que se desliga da sua cultura e faz a revolução” (Rocha, 1981, p. 79). À época, estava certo de que Guevara era a resposta mais eficaz ao problema da libertação do colonialismo na América Latina e na África. Glauber, porém, parece não ter conseguido realizar seu novo projeto a contento, dado o fracasso de público e crítica do *Der leone have sept cabeças*, ao contrário do que ocorrera com o *Terra em transe*, filme que o consagrou na Europa e é considerado, até hoje como ícone do cinema moderno (cf. Deleuze, 1990; Moscati, 2011).

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DA SILVEIRA, Renato. A ordem visual (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel). In: Monclar Valverde (Org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MOSCATI, Ítalo. *Lalbero dele eresie*. Roma: Ediesse, 2011.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. Um cineasta tricontinental. *Cahieres du Cinéma*, v. 195, p. 39-48, 204-213, 1967.
- SAHLINS, Marshall. *Historical metaphors and mythical realities*. The University of Michigan Press, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 7-58.

Recebido em: 12 dez. 2016

Aprovado em: 7 jul. 2017

Autora correspondente

Irma Viana

Rua Dr. Antônio Monteiro, 228/401, Alto do Itaigara

41815-130 Salvador, BA, Brasil