

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM
CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

TÚLIO DE ARAUJO ROCHA

**ILUMINAÇÕES DA TEORIA FANONIANA NOS CINEMAS
TERCEIRO-MUNDISTAS: UMA RELAÇÃO SOBRE CINEMAS DA
ÁFRICA E DA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1970**

**CURITIBA – PR
2026**

TÚLIO DE ARAUJO ROCHA

**ILUMINAÇÕES DA TEORIA FANONIANA NOS CINEMAS TERCEIRO
MUNDISTAS: UMA RELAÇÃO SOBRE CINEMAS DA ÁFRICA E DA
AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Gillies Rufino

**CURITIBA – PR
2026**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rocha, Tulio de Araujo
ILUMINAÇÕES DA TEORIA FANONIANA NOS CINEMAS
TERCEIRO MUNDISTAS: UMA RELAÇÃO SOBRE CINEMAS DA
ÁFRICA E DA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1970 / Tulio
de Araujo Rocha. -- Curitiba-PR, 2026.
109 f.: il.

Orientador: Ana Maria Rufino Gillies.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2026.

1. Frantz Fanon. 2. Cinema terceiro-mundista. 3.
Cinema latino-americano. 4. Cinema africano. I -
Gillies, Ana Maria Rufino (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

TULIO DE ARAUJO ROCHA

**ILUMINAÇÕES DA TEORIA FANONIANA NOS CINEMAS TERCEIRO
MUNDISTAS: UMA RELAÇÃO SOBRE CINEMAS DA ÁFRICA E DA AMÉRICA
LATINA NA DÉCADA DE 1970**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 09/04/2026.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Documento assinado digitalmente
ANA MARIA RUFINO GILLIES
Data: 10/04/2026 12:14:54-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL
Data: 24/04/2026 09:49:18-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
ANGELA FREIRE PRYTHON
Data: 23/04/2026 06:39:29-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Angela Freire Prython

Membro Externo (PPGCOM/UFPE)



Documento assinado digitalmente
FABIAN RODRIGO MAGIOLI NUNEZ
Data: 23/04/2026 16:53:02-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Nuñez

Membro Externo (PPGCOM/UFF)

AGRADECIMENTOS

À minha família, principalmente, pelas conversas e por todo apoio material, psicológico e afetivo que foram fundamentais durante todo o processo desta pesquisa. Meus pais: Germana Gonçalves de Araujo e Edgard Augusto Silva Rocha; Meus irmãos: Eitor de Araujo Rocha e Vitor de Araujo Rodrigues; Meus tios: Paula Gonçalves de Araujo e Rogério Massa Ribeiro.

À minha orientadora, por todo seu trabalho que foi essencial para a construção desse trabalho, Ana Maria Rufino Gillies, e aos professores da banca examinadora pelas observações e apontamentos na qualificação, Angela Freire Prysthon, Fabián Rodrigo Magioli Nuñez, Pedro de Andrade Lima Faissol.

Aos professores com quem pude ter trocas e tomar como inspiração, em especial à Beatriz Ávila Vasconcelos, Rosane Kaminski, Mateus Araujo, Andrea Carla Scansani, Eduardo Tulio Baggio e Pedro Faissol.

Aos amigos e paixões - da militância, da cinefilia, do mestrado e de toda uma vida em constante movimento e transformação, seja à distância ou presencialmente, vocês foram imprescindíveis para a construção dos pensamentos, obrigado pelos momentos construídos juntos: Mayara Cruz, Giulia, Kleverton “Teto”, “DJ” Eric, Chloe, Luis Matheus, Julia Soriano Jeager, Vini Dórea, Sabrina, Osmir, Ana Vitória, Pierre, Tom “Jaketa”, Guilherme Romão, Pedro Henrique “O enigmático”, Rayssa Pedrosa, Elizabeth, Hugo, Amanda, Daniel, Gabee Melo, Samuel Carvalho, Ana Puppo, Lucas, Jimmy, Murilo, Gabriel Bravo, Victor Zanini, Matheus, Punk, Uoshi, Gilberto Almeida, Netinho, Mari Isla, Rafael Maurício, Victor Cardozo, Greice Schneider, Giulia Maria, Yaraça, Teodoro, Ághata, Iury, Borges, Breno, Fellipe Paixão, Robério, João Ives, Thiago Trindade, Dio, Fernando Mendonça, André “O Jaka”, Jeady Frazão, Miguel Fernandes, Robert “Khan”, Tércilo Pereira, Noah Mancini, Davi Barros, João Marques, Rodrigo Queiroz, Mari Ferreira e tantos outros.

Que sejamos sempre violentamente pacíficos: verídicos.

“A memória da humanidade para os sofrimentos passados é espantosamente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é quase menor ainda. É essa insensibilidade que temos que combater. Porque a humanidade é ameaçada por guerras, que comparadas com as que se passaram são ensaios, e elas virão sem dúvida alguma, se àqueles que publicamente as preparam, não se lhes corta as mãos”.

(Bertolt Brecht, 1952)

RESUMO:

Este estudo investiga, a partir do aprofundamento da teoria fanoniana, como se dá o imaginário terceiro mundista, e por consequência, suas representações no cinema. Entendendo como se configura o *cinema terceiro mundista* e se desdobrando pela caracterização desses filmes, é proposto um recorte temporal, com enfoque nas tramas que tenham como centralidade o debate sobre racialidade e colonialismo pela teoria de Frantz Fanon. Portanto, a partir de filmes da década de 1970 é realizada uma análise capaz de identificar onde e como esses filmes são influenciados pelos escritos de Fanon.

Palavras-chave: Frantz Fanon; Cinema terceiro-mundista; Cinema latino-americano; Cinema africano.

ABSTRACT:

This study investigates, through an in-depth exploration of Fanonian theory, how the third-world imaginary is constructed, and consequently, its representations in cinema. Understanding how third-world cinema is configured and unfolding through the characterization of these films, a temporal cut is proposed, focusing on narratives that center around the debate on raciality and colonialism through the theory of Frantz Fanon. Therefore, based on films from the 1970s, an analysis is carried out to identify where and how these films are influenced by Fanon's writings.

Keywords: Frantz Fanon; Third-world cinema; Latin american cinema; African cinema.

RESUMEN:

Este estudio investiga, a partir del profundización de la teoría fanoniana, cómo se configura el imaginario tercermundista y, por consecuencia, sus representaciones en el cine. Entendiendo cómo se configura el cine tercermundista y desdoblándose a través de la caracterización de estas películas, se propone un recorte temporal, con enfoque en tramas que tengan como centralidad el debate sobre racialidad y colonialismo a través de la teoría de Frantz Fanon. Por lo tanto, a partir de películas de la década de 1970, se realiza un análisis capaz de identificar dónde y cómo estas películas son influenciadas por los escritos de Fanon.

Palabras clave: Frantz Fanon; Cine tercermundista; Cine latinoamericano; Cine africano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pele negra - Máscara branca em <i>Aimé Césaire, le masque des mots</i> (1987), dir. Sarah Maldoror.	12
Figuras 2, 3, 4 e 5 - Cena em que Fanon é citado em <i>35 rhums</i> (2008), de Claire Denis.	15
Figura 6 - Trent, personagem de <i>Shock Corridor</i> (1963), andando no manicômio com uma placa que diz “Integração e democracia não se misturam. Volte para casa, negro.”, um exemplo figurativo de alienação a partir da teoria fanoniana no cinema.	26
Figuras 7, 8, 9 e 10 - <i>No way out</i> (1950), <i>The defiant ones</i> (1957), <i>Sergeant Rutledge</i> (1960), <i>In The heat of the night</i> (1967).	36
Figuras 11, 12, 13 e 14 - A juventude do terceiro-mundo. <i>Rio 40 graus</i> (1955), <i>Los olvidados</i> (1950), <i>Tiré die</i> (1958), <i>Eu, um negro</i> (1959).	41
Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20 - As fases do Cinema Novo, respectivamente: <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1964), <i>Os Fuzis</i> (1964), <i>A Grande Cidade</i> (1966), <i>O Desafio</i> (1965), <i>Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> (1969), <i>Macunaíma</i> (1969).	45
Figuras 21, 22, 23 e 24 - Filmes iniciais do Cinema Marginal, com <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (1968), <i>A Margem</i> (1967), <i>Jardim de Guerra</i> (1968), <i>Matou a Família e foi ao Cinema</i> (1968).	47
Figuras 25, 26, 27 e 28 - O Terceiro Cinema pelo mundo, com <i>La Hora de los Hornos</i> (1968), <i>Memórias del Subdesarrollo</i> (1968), <i>O Sangue de Condor</i> (1969), <i>A negra de...</i> (1966).	48
Figura 29 - Cena do filme <i>Soleil ô</i> (1970) em que um personagem afirma o subdesenvolvimento dos povos africanos.	64
Figura 30 - Cena em que homens conversam sob a vitrine de uma joalheria.	70
Figura 31 - O Transeunte é abraçado por um igual.	71
Figuras 32, 33, 34 e 35 - Imagens do momento em que o Transeunte é simbolicamente convocado à luta.	72
Figuras 36, 37, 38 e 39 - Imagens que documentam partes cotidianas de imigrantes na França.	73
Figuras 39, 40, 41 e 42 - As cenas em que os personagens caminham nas cidades e/ou cenários que retratam o subdesenvolvimento.	74
Figuras 43 e 44 - Imagens comparativas entre os filmes sobre o retrato figurativo do colonialismo.	75
Figura 45 - Plano dos protagonistas saindo da cadeia.	76
Figura 46 - O contra plano de Criolo e Magrão entrando na cadeia.	85
Figuras 47, 48, 49 e 50 - Planos das mulheres se ajudando.	88
Figuras 51 e 52 - Planos em que Domingos é refém da violência.	91
Figuras 53, 54, 55 e 56 - As águas e as crianças presentes em <i>Sambizanga</i> (1972).	93
Figuras 57 e 58 - A destruição e a manutenção de bairros em <i>De cierta maneira</i> (1974).	97
Figuras 59 e 60 - Yolanda e Mário enfrentam conflitos nos seus trabalhos.	98
Figura 61 - Plano final de <i>De cierta manera</i> (1974).	100
Figuras 62 e 63 - Cenas dos filmes <i>I walked with a Zombie</i> (1943) e <i>They Live</i> (1988) que nos fazem encarar a disparidade racial.	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	16
1.1 Uma gota de sol sob a terra	16
1.2 A teoria fanoniana	21
1.3 A disputa pelo imaginário e o ensaio de um possível olhar fanoniano	27
CAPÍTULO 2	37
2.1 Trajetória ao terceiro mundo no cinema	37
2.2 Configuração e caracterização do Cinema Terceiro Mundista	50
CAPÍTULO 3	63
3.1 Soleil ô	64
3.2 Vida nova por acaso	76
3.3 Sambizanga	85
3.4 De cierta manera	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

A BUSCA DE SER HUMANO E NADA ALÉM DE HUMANO¹

Em 2025, ano em que comecei a escrever esta dissertação, completa-se o centenário de Frantz Fanon. Minha jornada com ele vem um pouco antes disso, em 2021, ano pandêmico, quando aos 20 anos decidi me juntar à alguns amigos e pessoas desconhecidas para fazermos uma espécie de grupo de estudos — online — sobre o livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Antes disso, já tinha ouvido falar de Fanon, minha trajetória enquanto militante não deixou escapar, conhecia alguns comentadores como Deivison “Nkosi” Faustino — que teve um papel fundamental na construção desta pesquisa — e certos desdobramentos do pensamento fanoniano, mas como tudo que conhecemos apenas pela internet, não havia aprofundamento nem sustentação. Nesse movimento de leitura — coletiva — do livro, posso dizer que houve uma virada de chave na minha vida. Num primeiro momento, o choque se deu pela surpresa no estilo de escrita empenhado por Fanon, algo que é colocado como um “estilo poético e escorregadio” por Faustino no posfácio de *Pele Negra* e que complementa:

Paget Henry argumenta que a poética da escrita fanoniana promoveria, como em Édouard Glissant, uma redução fenomenológica ou um “deslizamento” (glissant) que suspenderia temporariamente as vigílias repressoras para tornar visíveis os elementos mais profundos da consciência individual (Faustino, 2020, p. 246).

Muito por conta desse tipo de escrita, deu-se meu interesse inicial pela figura de Fanon. O trabalho de conclusão de curso pela Universidade Federal de Sergipe que apresentei em 2023, foi pela noção da escrita poética-ensaística em Fanon que construí como centro da discussão a monografia “Eis aqui os estilhaços recolhidos por um outro eu: relações estruturais entre os ensaios de Marlon Riggs e Frantz Fanon”. Desse modo, nós já tínhamos um vínculo, ao qual dei continuidade na pesquisa para essa dissertação.

Além desse estilo, que se desdobra em algo que já era um interesse de pesquisa, o tom ensaístico em obras que não necessariamente seriam ensaios, a noção de vanguarda e os posicionamentos do próprio Fanon em sua época me brilharam aos olhos. Não preciso dizer como, no ano de seu centenário, os eventos acadêmicos e não acadêmicos também, se destacam pelo mundo todo, as publicações comemorativas de livros, revistas e textos, os artistas e as obras que o referenciam diretamente, exposições e proposições de todo tipo, mas principalmente artística, que o mencionam e o marcam como intelectual incontornável, militante revolucionário, colaborador da luta antimanicomial, uma personalidade importante

¹ “Querida ser humano, nada além de humano” (Fanon, 2020, p. 128).

para a compreensão do mundo até os dias de hoje.

Aqui, como forma de exemplificação e uma colocação inicial da relação entre a figura de Fanon e o cinema, elenco um pequeno panorama de filmes pelo mundo que o citam diretamente. No Brasil, a relação entre Fanon e o cinema é recebida por Glauber Rocha, como desenrolarei mais à frente; por enquanto, é importante citar o filme do cineasta Aloysio Raulino, *O Tigre e a Gazela* (1976), documentário em que as imagens passeiam por pessoas marginalizadas na cidade de São Paulo, ao passo que há inserções de citações de *Os condenados da terra* para evidenciar os problemas que a colonização implica nas metrópoles. Ainda em terras brasileiras, há dois filmes-ensaios que valem a colocação dessa contribuição do pensamento fanoniano para as imagens, o primeiro é o *Tudo que é apertado rasga* (2019) de Fábio Rodrigues Filho, cuja proposta gira em torno de um dessecamento da cinematografia brasileira pensando sobre a posição da figura de pessoas negras enquanto alicerce de um imaginário do cinema brasileiro, as inserções de Fanon no filme são a partir de citações que estabelecem tanto o tom poético quanto ensaístico do filme; o segundo, *Black skin, White Suit* (2020) de Mariana Nunes e Juliano Gomes, é um filme que se referencia à Fanon desde o título e propõe, de maneira ensaística, uma análise de *Compasso de Espera* (1973) de Antunes Filho a partir das simbologias presentes na imagem em relação com a ideia de negritude, tendo como uma das bases a teoria fanoniana. Em 1995, 70 anos após o nascimento de Fanon e 100 anos após a *invenção* do cinema, o cineasta inglês Isaac Julien faz uma biografia sobre Fanon em que procura abordar sua vida a partir de suas proposições teóricas num filme chamado *Frantz Fanon: Black Skin, White Suit*. Em 2001, o cineasta franco-argelino Cheikh Djemai realiza o documentário *Frantz Fanon, Une Vie, Un Combat, Une Oeuvre*, onde aborda a figura de Fanon de maneira biográfica mas que também desenvolve certa exposição de seu pensamento a partir das suas três obras, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020 [1952]), *Ano 5 da Revolução Argelina* (1959), *Os Condenados da Terra* (1968 [1961]). Mais contemporaneamente, uma dupla de artistas britânicos, Larry Achiampong e David Blandy realizam uma trilogia intitulada de *Finding Fanon* (o primeiro e o segundo filme em 2015, o terceiro em 2016 e 2017), onde nos três curtas buscam se desdobrar sobre as proposições fanonianas, só que, ao invés de seus livros mais conhecidos, eles utilizam as peças teatrais escritas por Fanon em 1949 ainda durante sua graduação em Medicina, *Les mains parallèles* e *L'oeil se noie*. Em 2019, o fotógrafo franco-argelino Hassane Mezine realiza o documentário *Fanon hier, aujourd'hui*, filme bastante tradicional enquanto forma pois é centrado no método padrão de diálogo entre pessoas com a câmera, assim, a narrativa busca compreender o legado do pensador martinicano nos dias de hoje nas regiões coloniais.

Pensando nas estreias no ano seguinte após sua realização, e conseqüentemente junto ao centenário da figura retratada, em 2024 foram realizados dois filmes, o primeiro deles é *Fanon* dirigido pelo Jean- Claude Benny, um cineasta guadalupense que, assim como Fanon, é natural de uma antilha que continua como colônia francesa. O filme parece se tratar de uma biografia sobre o período que Fanon esteve atuando junto à Frente de Libertação Nacional (FLN) como médico dos combatentes argelinos durante a guerra pela independência da Argélia, que foi sucedida na libertação colonial do país em 1962. O segundo filme de 2024 é o *Chroniques fidèles survenues au siècle dernier à l'hôpital psychiatrique Blida-Joinville, au temps où le Docteur Frantz Fanon était chef de la cinquième division entre 1953 et 1956* do cineasta argelino e ex-diretor da cinemateca de Bilda, Abdenour Zahzah, cuja filmografia relacionada com a figura de Fanon começa em 2002 com o seu outro filme sobre o psiquiatra martinicano, *Frantz Fanon, mémoire d'asile*. Além desses filmes, que dentro da premissa inicial fazem da figura de Fanon objeto central, existem aqueles em que há citações momentâneas pelos personagens, ou imagens que remetem à ele de maneira simbólica. Desses filmes, é importante circular dois. *35 Rhums* (2008) da cineasta Claire Denis, em que ela aborda a vida de uma família negra — pai e filha — trabalhadora e, em determinada cena, numa universidade um dos estudantes cita Fanon durante o debate: “Como diz Frantz Fanon... Quando nos revoltamos, não é por uma determinada cultura. Nos revoltamos simplesmente... porque, por várias razões... não conseguimos respirar”. E também, *Aimé Césaire, le masque des mots* (1987) da cineasta Sarah Maldoror, cuja filmografia está interessada em abordar os problemas da colonização. Nesse filme não é diferente, a figura de Aimé Césaire é de imensa importância para compreender como se configura uma chave de pensamento a respeito do processo colonial que perdurou durante o século XX, muito a partir de seu livro *Discurso sobre o Colonialismo* de 1950, onde encontramos a frase “A Europa é indefensável”, bastante repercutida nos meios em que a discussão sobre as relações coloniais estão colocadas em xeque. Além de ser um poeta importante para o surrealismo enquanto escola de arte moderna, foi um dos fundadores do movimento cultural e político *Négritude*, formado por estudantes imigrantes na capital colonial francesa, Paris. Seja enquanto alicerce artístico ou político, a figura de Aimé é, para Fanon, um professor. No filme de Sarah, ela faz uma investigação sobre a vasta produção poética de Césaire — durante o filme, uma das imagens é a de um homem — negro — que se encontra com o rosto pintado e branco, temos a pele (negra) e temos a máscara (branca), como uma referência ao título do primeiro livro de Fanon.

Figura 1 - Pele negra - Máscara branca em *Aimé Césaire, le masque des mots* (1987), dir. Sarah Maldoror.



Fonte: arquivo pessoal a partir da cópia digital do filme.

Esse panorama inicial existe para termos certa noção de como há uma produção cinematográfica voltada para à figura de Fanon e a materialização de suas ideias nos filmes de maneira direta. Por outro lado, o que essa pesquisa pretendeu, em termos gerais, foi mostrar, a partir de alguns recortes temporais — a década de 1970; geográficos — o terceiro-mundo — e temáticos — sobre as questões raciais, que a influência de Fanon está além da literalidade do uso de seu nome e de suas palavras, mas em menções ao seu pensamento, melhor, pelas *iluminações*² de sua teoria, seja para construir determinada base teórica-ideológica a qual surgirá um certo *tipo* de cinema, ou como aproximações possíveis entre seus escritos e as

² Um adendo que considero importante de ser feito sobre o uso do termo “iluminação” que está presente no título da dissertação: A palavra “Luz”, existe enquanto matéria prima para realização cinematográfica, que captura imagens apenas a partir daquilo que é visto, e portanto, fisicamente falando, iluminado. Ao mesmo tempo, a ideia de colocar luz sobre algo, significado da palavra iluminação, existe também enquanto lugar simbólico e que contém várias definições para além do seu uso literal. O gesto de dar à luz, pode significar “dar vida à algo” — remetendo ao verbo primordial da mitologia cristã “Que haja luz” — ao mesmo tempo que em determinados contextos serve para referir-se a algo “puro” ou evolutivo-avançado-progressivo como é o caso da denominação “Iluminismo” para a escola filosófica europeia do século XVII. A problematização que quero fazer aqui, é, que a partir da possibilidade mutável da língua e dos variados domínios que podem ser feitos da “hermenêutica”, a ideia de luz enquanto sinônimo de claridade, pode ser colocada nesse lugar higienista, onde o ceder iluminação a algo pressupõe um poder em relação ao que é claro perante ao que é escuro, em outros sentidos como foi usado como argumentação para o uso da violência colonial, ao que é branco e ao que é negro. Evidentemente que não é esse o uso que pretendo fazer com esta palavra, no sentido em que busco afirmar o uso de “iluminação” e suas variações, está regimentado no campo poético de entender que a presença de Fanon — assim como a da Luz — está permeando o Terceiro-Mundo desde sua origem enquanto afirmação política, o uso de sua teoria pode ser atrelada às obras a partir de um contato direto ou indireto e às vezes até refratado. A luz age na pele humana assim como a teoria fanoniana incide sobre os filmes de maneira em que as obras sejam totalmente afetadas por essa luz, ou tocadas apenas por alguns feixes.

imagens que realizadores criaram, pela influência direta da teoria fanoniana ou não. O interesse não é afirmar que a relação entre determinados filmes e a teoria fanoniana está dada, mas entender que é possível de ser feita a partir de uma leitura entre as teorias e as imagens. Para isso, a estrutura deste trabalho é baseada num caminho argumentativo que acredito ser possível para melhor compreensão da proposta.

O primeiro capítulo, *Uma alma tão vasta quanto o mundo*³, será o momento em que apresentarei a figura de Frantz Fanon, farei um recorte que acredito ser necessário, principalmente nos livros *Pele Negra, Máscaras Brancas, Por um Revolução Africana* — em específico o texto *Racismo e Cultura*, e *Os Condenados da Terra*, olhando para suas teorizações e propondo um certo recorte daquilo que colocarei como o *imaginário terceiro-mundista* pela perspectiva da figura do *colonizado* enquanto ser *racializado*, onde relacionarei no segundo capítulo com as teorias cinematográficas. Ainda no primeiro capítulo, me debruçarei não apenas sobre o Fanon, mas também aqueles autores que comentam sobre o próprio e as disputas que são feitas a partir de reivindicações epistemológicas sobre o autor martinicano, além das consequências históricas de sua teorização. Para isso, traremos as contribuições de Deivison Faustino (2022) e de Antônio Carlos Araújo Ribeiro Junior (2024). Para as questões como *identidade e representação* relacionada à racialização do *negro* - que são tão caras na teoria fanoniana — utilizarei textos do Stuart Hall (2016). Juntamente à isso, podemos pensar sobre a inserção mnemônica que a arte nos insere ao tentar elaborar o passado e suas representações — principalmente dos sujeitos em cena (ou em tela), tendo o cinema como ponto fulcral do registro das imagens em movimento no século XX, podendo assim, firmá-lo enquanto um lugar de memória. Neste movimento em que buscamos atrelar o cinema como a arte de um registro sempre passado, podemos compreender que essa memória capturada, e portanto ressignificada, serve também à uma proposta política de visualizar o mundo. Para elaborar com mais sustância esse percurso, utilizarei autores como Márcio Seligmann-Silva (2020), Michael Pollak (1989), Gilles Deleuze (1999) e Walter Benjamin (1994). Propondo que, dentro das arte e do cinema há um jogo de poder que envolve a ideia de proponente-autor- realizador em relação a um espectador, nos concentraremos sobre o gesto do *olhar*, em específico sobre a ideia de um outro *olhar* para um outro tipo de *cinema*, de maneira que serão de grande importância os escritos de bell hooks (2019) no que diz respeito à ideia de *olhar opositor*; aqui, portanto, indagarei se é possível fazer um movimento

³ “Sinto em mim uma alma tão vasta quanto o mundo, uma alma realmente profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tem um poder de expansão infinito. Sou dádiva, mas me aconselham a humildade do inválido...” (Fanon, 2020, p. 113).

próximo ao que hooks faz, e pensar na possibilidade de um *olhar fanoniano*.

Num segundo capítulo, *É muito cedo... ou é tarde demais*⁴, o cinema entra em cena, inicialmente a partir de um panorama histórico de como se chega ao dito *Cinema Terceiro-Mundista* por meio de um passeio pelos filmes, pelas escolas cinematográficas e pelos desdobramentos de uma produção de filmes em países no terceiro-mundo, até a década de 1970, à qual será necessária uma atenção própria, pois trata-se do nosso recorte temporal. Para isso, utilizaremos das palavras de Angela Prysthon (2022), Mariana Martins Villaça (2006) e Raquel Gerber (1982), como auxílio para a contextualização histórica e melhor compreensão das motivações de cineastas-realizadores da época. Em seguida, partindo de uma leitura mais robusta, podemos dizer, de textos basilares para a ideia de um *Terceiro Cinema*, serão usados como fundamento da construção teórica do que será posto como *Imaginário do Cinema Terceiro Mundista*, textos de Glauber Rocha (1965, 1971), Octavio Getino e Fernando Solañas (1969), Julio García Espinosa (1969). Os demais autores terão contribuição, também fundamental, para reforçar o desenvolvimento de tais teorias mediante os contextos históricos, as motivações político-ideológicas dos cineastas-autores e a relação com a teoria fanoniana empenhada por autores basilares para a configuração do cinema terceiro mundista, entre eles temos José Carlos Avellar (1995), Maíra Tristão Nogueira (2019), Leticia Santinon (2023), Guy Hennebelle (1978), Teshome Gabriel (1979). Além dos já citados que retornarão, haverá o momento de caracterização e discussão sobre as consequentes reverberações do cinema terceiro-mundista, para o que, as contribuições de Fabian Nuñez (2006, 2016), Robert Stam (2006, 2009) e Ella Shohat (2006) serão fundamentais para dar coesão às elaborações propostas.

Por fim, o terceiro capítulo, *Nós decidimos não esquecer*⁵, é o momento onde fazemos um mergulho mais aprofundado nos filmes selecionados perante a teoria fanoniana. Metodologicamente, utilizei das formas de análise filmicas que Manuela Penafria (2009)

⁴ “A explosão não ocorrerá hoje. É muito cedo... ou tarde demais. Não chego armado de verdades categóricas. Minha consciência não está permeada de fulgurações precípua. No entanto, com toda a serenidade, acho que seria bom que certas coisas fossem ditas. Essas coisas, eu as direi, não as gritarei. Pois há muito o grito saiu da minha vida. E se fez tão distante... Por que escrever esta obra? Ninguém me pediu que o fizesse. Muito menos aqueles a quem ela se dirige. E então? Então respondo calmamente que existem imbecis demais neste mundo. E, tendo dito isso, compete a mim demonstrá-lo. Rumo a um novo humanismo... A compreensão entre os homens... Nossos irmãos de cor... Creio em ti, Homem... O preconceito de raça... Compreender e amar... De todo lado me acoçam e tentam impor a mim dezenas e centenas de páginas. Mas bastaria uma só linha. Uma só resposta e o problema negro seria despojado de sua gravidade. O que quer o homem? O que quer o homem negro? Por mais que me exponha ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem” (Fanon, 2020, p. 21).

⁵ “Esta opulência europeia é literalmente escandalosa porque foi construída sobre as costas dos escravos, alimentou-se do sangue dos escravos, vem directamente do solo e do subsolo desse mundo subdesenvolvido. O bem-estar e o progresso da Europa foram construídos com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos. Isso, nós decidimos não esquecer” (Fanon, 1968, p. 76).

compreende, seja a análise textual, de conteúdo, poética, de imagem e do som como forma de pensar a singularidade dos filmes. Nesse sentido, os filmes que são postos enquanto objetos da pesquisa, não estarão sendo esgotados em análises de si como um todo, seria até ingênuo achar ser possível que se esgote uma obra a partir de uma hipótese. O que, pretendi foi recortar — mais uma vez — cenas desses filmes, sem descartar a sua narrativa geral, e relacioná-los ao que Fanon pensa. O terceiro capítulo, portanto, se dá como uma espécie de montagem entre o texto pautado pelas citações fanonianas e esses filmes, como uma relação proposta de tal aplicação da teoria fanoniana às imagens dos filmes analisados.

Entendemos também, que essa pesquisa, como todas, é um processo de investigação que se coloca com certa insuficiência diante de toda a pretensão. O que queremos aqui, é atestar essa possibilidade em olhar pela perspectiva fanoniana os filmes, e pensar nas relações entre a figura de Fanon e os cinemas. Não é de toda originalidade essa relação, sabemos, mas talvez o gesto de perceber nos filmes selecionados e em suas imagens uma iluminação da teoria fanoniana que de alguma forma os relacione talvez seja. É principalmente por essa curiosidade que o talvez configura naquilo que nos desdobramos a seguir.

Figuras 2, 3, 4 e 5 - Cena em que Fanon é citado em *35 rhums* (2008), de Claire Denis.



Fonte: acervo pessoal a partir de cópia digital do filme.

CAPÍTULO 1

UMA ALMA TÃO VASTA COMO O MUNDO

1.1 Uma gota de sol sob a terra⁶

Em 1925, uma dentre as quatro das colônias francesas, no lugar que hoje é conhecido como as ilhas do Caribe, especificamente em Fort-de-France, capital da Martinica, nasce Frantz Omar Fanon (1925 – 1961). Sua juventude foi vivida nas Antilhas, e, apesar de estar presente num território onde a pobreza era instaurada pelo regime colonial francês, a classe social de sua família estava distante da maioria da população trabalhadora precarizada da ilha, de tal modo, que, foi possível para ele receber uma educação formal em que fosse inserido na língua e na cultura do colonizador⁷. Em 1944, torna-se combatente pelas tropas francesas no período da segunda guerra mundial e, nesse contexto, percebe pela primeira vez que há um entendimento “diferente” do que se compreende como “sujeito” a partir das suas relações com os franceses: Ele é batizado de sua negritude, ou melhor, de seu lugar como “outro”.

Logo após o término de seu serviço militar, Fanon vai à capital francesa graduar-se no curso de odontologia, mas acaba abandonando o percurso por “não suportar os conflitos sociorraciais da cidade e da universidade” (Faustino, 2022, p. 22). Válido de se colocar aqui, é que foi neste momento em que teve o primeiro contato com pensadores importantes para sua formação como intelectual orgânico e popular — em Paris, pôde conhecer e debater em aulas e seminários sobre Lacan, Marx, Hegel. Sua segunda graduação - dessa vez, completa - é no curso superior de Medicina pela *Faculté Mixte de Médecine et de Pharmacie da Université de Lyon*, se especializando em Psiquiatria. Lá, com mais compreensão de que foi colocado em um lugar subalterno ao humano, o do negro, direciona seus estudos para a questão da alienação e sofrimento psíquicos que tais pessoas sofrem. Este período, entre 1946 e 1951, além da transição de curso superior, Fanon participou do movimento estudantil, começou a formular ensaios sobre a temática do colonialismo e da imigração, e construiu duas peças

⁶ “Sou negro, realizo uma fusão total com o mundo, uma compreensão simpática com a terra, uma perda do meu eu no centro do cosmos: o branco, por mais inteligente que seja, não poderá compreender Armstrong e os cânticos do Congo. Se sou negro não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo estendido minha pele, pude captar todos os eflúvios cósmicos. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra...” (Fanon, 2020, p. 60).

⁷ Como parte da proposta da pesquisa, em relacionar a teoria fanoniana com os cinemas-terceiro mundistas, faço aqui uma fuga ao recorte temporal que fora proposto (década de 1970) — por isso uma nota de rodapé: Há um filme chamado *Rue cases-nègres* de 1983, dirigido pela cineasta martinicana Euzhan Palcy, cuja narrativa se desenvolve sobre a possível “fuga” da exploração colonial pela educação formal — rigorosa — dos jovens nativos das Antilhas, assim como foi o caso de Fanon e muitos outros.

teatrais - especificamente em 1949:

O olho se afoga e Mãos paralelas - chamam a atenção pela tentativa de retratar personagens não racializadas e em dilemas humanos universais, marcadamente influenciadas pelo existencialismo, pelo surrealismo e pelo impressionismo, mas, sobretudo, pela proposta estética do movimento de negritude (Fanon [2015] 2020b). Trata-se de um precioso registro do desenvolvimento filosófico e estilístico de Frantz Fanon, já que muito da sua notável *poética, como movimento de autorreflexão filosófica* (Henry 2000) é experimentado nesses textos. [...] Nelas testemunhamos, além disso, a busca incessante de uma linguagem que fira a carne e convoque o corpo ao ato (como descreve Joby Fanon, 2004) [...] O chamado teatro filosófico de Fanon ([2015] 2020b) é incontornável para quem quer conhecer sua trajetória intelectual, assim como ser tocado por sua sensibilidade estética (Faustino, 2022, p. 23).

Aqui, importa frisar, que podemos entender pelas obras de Fanon algo na [sua] criação artística, que vai ser fundamental para a consolidação do pensamento que os cineastas *terceiro- mundistas* formularam anos mais tarde. Nesta colocação sobre as obras fanonianas enquanto uma “linguagem que fira a carne e convoque o corpo para o ato”, podemos relacionar com a ideia do *Terceiro cinema*: “No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicaci3n, sino ante todo cine- acci3n”⁸ (Getino, Solañas, 1969, p. 12). Ainda que não haja uma relação direta, tampouco uma comprovação entre as peças teatrais de Fanon e a produção teórica dos argentinos, é inegável a relação de uma chamada para a ação em ambas as obras. De todo jeito, os proponentes do *Terceiro Cinema*, se debruçam sob a perspectiva de um cinema cujo espectador é participativo a partir de um agenciamento estético da linguagem que se diferencia da linguagem hegemônica (passiva); seria, portanto, a mesma forma como Fanon propôs com o teatro? Para essa questão, não traremos respostas específicas, sabemos que os cineastas-teóricos que escreveram os manifestos sobre o cinema *terceiro mundista* leram as obras teóricas de Fanon e não necessariamente suas peças teatrais, mas desenvolveremos melhor a relação entre a teoria fanoniana e a configuração das teorias do cinema *terceiro mundista* no segundo capítulo desta dissertação. Por enquanto, cabe seguir com a trajetória do martinicano, para adentrarmos nas suas propostas teóricas e em seguida relacioná-las com certa formulação sobre o cinema.

O ano de 1951 é fundamental para a contextualização, pois nele, Fanon finaliza seu trabalho de conclusão de curso, Ensaio sobre a desalienação do negro, que é censurado no ambiente acadêmico, pois, “desafia as convenções acadêmicas e científicas estabelecidas, sobretudo na psiquiatria” (Faustino, 2022, p. 24), mas, posteriormente publicado de forma mais elaborada, com o acréscimo de textos, e pensado sob a ideia de “desvelar as relações

⁸ “Não é simplesmente um cinema de testemunho, nem um cinema de comunicação, mas sobretudo um cinema de ação” (Tradução nossa).

entre sociedade e subjetividade, de modo a oferecer subsídios teóricos e práticos para a superação da alienação colonial” (Faustino, 2022, p. 24).

No ano seguinte, em 1952, é publicado *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Nesse livro, Fanon se desdobra por sete capítulos mais dois seguimentos, uma introdução e uma conclusão, traçando um caminho que compreende algumas relações específicas que permeiam sua teorização sobre a racialidade e o colonialismo: 1) Discute a relação entre *O Negro e a linguagem*, “sugerido pelo editor, que também orientou-o a alterar a ordem das seções [...] iniciando o livro pelo capítulo da linguagem, de modo a dialogar com os debates e tendências teóricas da época” (Faustino, 2022, p. 24), entendendo o poder discursivo e narrativo que os colonizadores exercem sobre a vida dos colonizados; 2) Partindo de uma crítica às obras literárias de autoras martinicanas, aborda as problemáticas entre as relações d’ *A mulher de cor e o branco*; 3) Entendendo um movimento comum aos colonizados, em que desejam ser um colonizador, ou melhor, o desejo do negro em tornar-se branco, através da ideia da posse, investiga *O homem de cor e a branca*; 4) Pelo entendimento de que a ideia de raça é criada por uma justificativa dos colonizadores a partir de uma falsa superioridade entre os mesmos, desenvolve o debate *Sobre o suposto complexo de dependência do colonizado*; 5) Traçando um diálogo empírico para abordar o geral, expõe aquilo que compreende como *A experiência vivida do negro* para entender as situações corriqueiras que são criadas a partir de acontecimentos comuns aos que são colocados como um “outro sujeito”; 6) Em *O negro e psicopatologia*, investiga como a colonização afeta os colonizados em níveis médicos, no que hoje seria possível colocar como “saúde mental”, e seus efeitos materiais na sociedade; 7) Por último, argumentando sobre uma superação dessa lógica colonialista (e por consequência racista) da dialética - de bases hegelianas — entre o “eu” e o “outro”, e como tal relação é formulada a partir de suas representações, se debruça sobre *O negro e o reconhecimento*. Importante reconhecer que a “alienação”, tema principal que Fanon desenvolve com mais afinco durante toda a obra, tem certa complexidade que Faustino e outros autores nos ajudam a entender:

[...] a alienação, para ele, não se resumia ao plano do conhecimento, tratando-se de uma perda objetiva de si ou da capacidade - implicada em situações sociais concretas - de efetivar-se, individual ou coletivamente, como sujeito (Faustino 20218a; Gabriel 2021). Essa perspectiva abre caminho para compreender a materialidade concreta da violência colonial como contraparte não assumida da sociabilidade burguesa em suas premissas de igualdade, liberdade e democracia (Faustino 2021a). No entanto, o reconhecimento da objetividade dilacerante da empresa colonial não o impede de problematizar suas consequências culturais, afetivas e subjetivas (Ambra 2021; Carneiro e Gayão 2021) (Faustino, 2022, p. 25).

Os temas abordados em Fanon no *Pele Negra*, são fundamentais para a construção do

pensamento crítico sobre o colonialismo durante o século XX, e são disseminados por diversas áreas do conhecimento nas quais Fanon transita, seja na Sociologia, no pensamento filosófico, nas produções culturais — literatura, artes visuais, música e cinema — e nas áreas da saúde, por exemplo. Já seria de bom tamanho que esta fosse a contribuição de Fanon para o mundo, porém, ele segue sua trajetória de vida para um rumo ainda mais urgente. É quando, em 1955, após experiências de trabalho nas alas psiquiátricas de hospitais em Manouba (Tunísia) e Bilda (Argélia)⁹, decide se unir à Frente de Libertação Nacional na Guerra da Argélia, num primeiro momento tratando os feridos clandestinamente em hospitais franceses, num segundo — entre 1956 e 1959, ele acaba se tornando um intelectual orgânico e popular da revolução, publicando textos agitadores no jornal da FNL, *El Moudjahid*; artigos científicos sobre a saúde antimanicomial; e divulgando mundialmente as pautas e revoltas dos povos do *Terceiro-Mundo*¹⁰. É importante destacar que em 1956, no 1º Congresso de Escritores e Artistas Negros na Sorbone — em Paris, comunicou aquilo que veio a ser um dos seus textos fundamentais para entender o desenvolvimento da sua teoria em relação às artes, *Racismo e cultura*, publicado no mesmo ano, na revista *Presence Africane*. No próximo seguimento nos aprofundaremos nele, mas é importante deixar colocado que mesmo participando ativamente de uma guerra, Fanon nunca deixou de pensar na relação que o colonialismo tem — intensivamente — de influência com as mídias populares e as representações raciais. Nesse sentido, é importante pontuar como, para Fanon, as tecnologias e os supostos “avanço cultural” e “melhorias civilizacionais” que a Europa desenvolveu ao longo do século, existem graças ao método colonialista de pilhagem, e que o seu desenvolvimento só é possível pela opressão colonial empreendida por séculos:

Fanon enfatiza que os meios de comunicação e os saberes médicos, os valores culturais que chegaram com os europeus às colônias, embora sistematicamente mobilizados como instrumentos de opressão colonial, não são propriedade dos brancos, mas fruto do conhecimento humano historicamente acumulado — ou

⁹ “O historiador Jean Khalfa, por exemplo, ao abordar a relação entre socioterapia e cultura na trajetória médica de Fanon, informa que em sua experiência de práxis psiquiátrica, a partir de 1953, especificamente no Hospital Psiquiátrico de Blida-Joinville (Argélia), o pensador, juntamente de seu interno Jacques Azoulay, chegou a utilizar para suas experimentações terapêuticas mecanismos como a criação de um jornal institucional, **um cineclub**e e uma associação de música, todos gerenciados por pacientes tidos como ‘incuráveis’” (Ribeiro Júnior, 2024, p. 23, grifo nosso).

¹⁰ “Nesse período, não apenas a Argélia entrava em ebulição, mas também o conjunto de insurgências ocorridas na região se inspira nas recentes derrotas, totais o parciais, do colonialismo europeu, a partir de eventos como a Guerra da Coreia (1950-53), a Revolução Chinesa (1949), a derrota francesa em Dien Bien Phu (1954), a perda francesa do Magrebe, com a independência do Marrocos e da Tunísia (1956), e, em especial, a conferência de Bandung, na Indonésia (1955), e os decorrentes realinhamentos políticos em torno de um projeto terceiro-mundista (A Conferência de Bandung, cidade da Indonésia, reuniu líderes de 29 países asiáticos e africanos entre 18 e 24 de abril de 1955. Entre os principais temas tratados estavam o colonialismo, o imperialismo e as independências nacionais, além da importante e nova concepção de Terceiro Mundo. O encontro influenciou importantes pensadores do pós-guerra, entre os quais Frantz Fanon e os revolucionários argelinos)” (Faustino, 2021, prefácio, p. 22).

espoliado ao longo dos séculos de colonização, saque, rapinagem e estupro -; portanto, podem ser apropriados, desde que ressignificados pelos povos em luta, possibilitando-lhes avançar em seu intento emancipador (Faustino, 2022, p. 35).

No trecho acima, o debate gira em torno do rádio como instrumento para a luta contra o colonialismo, mas, podemos fazer uma ligação deste entendimento com o cinema também. Afinal, o que os cineastas terceiro-mundistas estavam fazendo, era uma apropriação de um aparato colonial para “tomar conta” de suas próprias narrativas, suas representações e suas subjetividades:

Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquellas, provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser “un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir” (Getino, Solañas, 1969, p. 16).¹¹

Em 1959, Fanon publica o *L'An V de la Révolution Algérienne*, no qual debate os temas da guerra, da violência colonial, da relação com a subjetividade que existe entre os colonizados, onde “a temática de identidade — seja racial, cultural ou nacional — ocupa lugar de destaque” (Faustino, 2022, p. 34). A identidade, a subjetividade e a representação, conceitos caros para o campo da comunicação e das artes, é um ponto central na obra de Fanon, os debates que ele propõe sobre o tema operam tanto na ordem política, quanto estética — acreditando que seja possível de se fazer essa separação. Além disso, é possível acrescentar dentro da *teoria fanoniana*, o que Ribeiro Júnior nos coloca a pensar, na aproximação de Fanon com as artes por uma espécie de envolvimento “pedagógico”:

Retomando os exemplos artísticos por seu valor pedagógico na explicação sobre a modelação das formas e do conteúdo das expressões culturais como reflexo de uma luta anticolonial (e por conseguinte, de confecção de novas subjetividades), Fanon, primeiro, fala da literatura escrita e oral, depois, sobre os efeitos do despertar da consciência nacional no campo da artesanaria e da música, sublinhando as suas consequentes reformulações estéticas em resposta às novas demandas conjunturais de uma realidade processualmente descolonizada/emancipada (Ribeiro Júnior, 2024, p. 30).

Em 1961, Fanon, em estado agravante de leucemia, vai à Washington para se tratar. Neste último período de sua vida, reunindo acúmulos que escreveu nos momentos em que a Guerra da Argélia esteve efervescente e outras proposições as quais acreditou que deveriam ser seguidas no mundo colonial, melhor, no *Terceiro-Mundo*, Fanon publica sua última obra:

¹¹ “Este cinema de massa, forçado a atingir apenas os setores representativos das massas, provoca em cada exibição, como numa incursão militar revolucionária, um espaço libertado, um território descolonizado. Pode transformar o chamado numa espécie de ato político, no que, segundo Fanon, poderia ser “um ato litúrgico, uma ocasião privilegiada que incita o homem a ouvir e a falar” (Tradução nossa).

Os Condenados da Terra. Dividida em cinco capítulos, o primeiro, e o que possivelmente mais gerou repercussão, acusado muitas vezes de ser um “teórico da violência”, trata-se de um texto em que Fanon argumenta sobre o uso da violência como medida de autodefesa à violência colonial empreendida pelos países europeus por séculos. Com o título *Da Violência*, este texto tem desdobramentos importantes por todo o *Terceiro Mundo* e pelos povos marginalizados em países hegemônicos, ele terá, como veremos adiante, papel fundamental para consolidação daquilo que será posto aqui como *teoria fanoniana*, assim como em seus espalhamentos, ou, traduções pelas imagens cinematográficas, como veremos no terceiro capítulo. Outra parte de *Condenados* que será fundamental para a consolidação do argumento desta pesquisa, é o quarto capítulo, *Sobre a Cultura Nacional*, onde aponta rumos sobre a potência das manifestações culturais e artísticas como ferramenta para a libertação colonial (aqui, mostraremos como as teorias do cinema — no *Terceiro Mundo* — foram influenciadas pelo texto e como isso reflete nos filmes).

Em 6 de dezembro do mesmo ano da publicação de *Os Condenados da Terra*, Fanon morre.

Em março de 1962, a Guerra da Argélia tem seu fim, com o povo argelino sendo vitorioso perante o colonialismo francês. A seguir, entenderemos certas minúcias de suas teorizações, e suas relações com o campo do *olhar da representação* e conseqüentemente, sobre o cinema.

1.2 A teoria fanoniana

Aqui, o que nos interessa para ser extraído, é a maneira como Fanon dialoga com as complexidades das questões que ele propõe, de forma que tais teorizações servem como base de entendimento para as interpretações de obras que procuram colocar o sujeito racializado e/ou colonizado como tema, ou parte dele. A *teoria fanoniana* é um conjunto de colocações que Fanon propõe por suas obras, de forma que trataremos delas para construir um esboço do que chamaremos como *olhar fanoniano*. É, portanto, esse apanhado de questões que Fanon se refere em seus escritos sobre as questões que servirão para influenciar os cinemas que estarão sendo analisados mais à frente neste estudo: violência racismo, colonialidade, racialidades, representação, subjetividade, alienação, desejo, poder, a relação dialética entre o “eu” e o “outro” são os temas-conceitos sobre os quais nos debruçamos para construir a investigação, além de questões como *identidade* atrelada à ideia de *memória* trabalhadas para solidificar os argumentos.

Vejam, para compreendermos a *teoria fanoniana*, é importante começar pela ideia dialética do “eu” e do “outro”, porque ela nos ajuda a entender a operação colonial de maneira ideológica. A ideia do “outro”, é uma ideia construída a partir de um lugar da *hegemonia* e *universalidade*, esta, é atribuída àqueles seres que possuem o controle narrativo da história e uma ideia *essencialista* de superioridade, portanto, o “eu”, sujeito capaz de *ser* e conseqüentemente gozar de sua *subjetividade*, é, pela ideologia colonial, aquele que visa categorizar e hierarquizar os seres humanos: o branco — *universal*. O “outro”, seria então, aquele que existe a partir de pressupostos criados pelo branco, o negro - *categórico*. Na lógica colonialista, que regeu — e ainda rege — grande parte do mundo, as tratativas entre os sujeitos foram construídas a partir deste modelo, um ser que conquista, que produz ciência, que é capaz de conceber uma civilização, e do outro lado, algo próximo a um ser humano, mas que é visto e colocado como inferiorizado, aquele que não tem cultura, não tem tradições, não produz pensamentos, tampouco é capaz de ser denominado como civilizado, entretanto, esse “outro”, precisa de um “eu” que lhes ensinará como viver. Para isso, é construída a ideia de raça, a noção de *racialidade* não é mais que a diferenciação como afirmação de si, afinal, se o “eu” (branco), é capaz de ser um indivíduo dotado da subjetividade, em que produz conhecimento, cultura, tecnologia, tradição, civilizações e pluralidade, é porque existe um “outro”, que não é capaz de nada disso. Seguindo a lógica, o branco precisa então, *impor*, ao negro, todas as ideias que o torne capaz de habitar o mesmo mundo que o “eu”. Portanto, é preciso inferir ao “outro” certas condições, para isso, será chamado de *negro*, em outros momentos de *escravo*, e depois de *colonizado*, assim, sua vida será pautada a partir do reconhecimento que o “eu” faz do “outro”:

O homem só é humano na medida em que busca se impor a outro homem, a fim de ser reconhecido por ele. Enquanto não for efetivamente reconhecido pelo outro, é esse outro que permanece o tema de sua ação. É desse outro, do reconhecimento por parte desse outro, que dependem seu valor e sua realidade humanos. É nesse outro que se condensa o sentido de sua vida. Não há luta aberta entre o branco e o negro. Um dia o senhor branco reconheceu sem luta o negro escravo. Mas o ex-escravo quer ser reconhecido (Fanon, 2020, p. 227).

Aqui, estamos defronte de mais um “problema”, o *reconhecimento* do “outro”, melhor, quando o “outro” entende que pode ser “eu”, ou seja, possuir identidade e subjetividade: ser humano. Aí está o movimento dialético, pois, apesar de anos de exploração colonial, o branco, impondo ideologicamente a lógica de subalterno ao *colonizado*, gerando as mazelas da alienação na vida do ser *racializado*, fazendo com que o *negro* seja imbuído automaticamente da situação de inferioridade¹², ele [o *negro*] ainda é um ser humano e quer ser reconhecido

¹² “Falo de milhões de pessoas a quem artificialmente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o

como tal. Pois então, como aquele que ao longo de séculos foi construído — identitariamente — como o “outro”, “de repente”, almeja se tornar “eu”? Como que o “eu” do *negro* - sua subjetividade, apesar de oprimida, sempre esteve ali e não precisou ser criada? Fanon nos explica:

E aí está, não sou eu que crio um sentido para mim mesmo, mas é o sentido que já está lá, preexistente, esperando por mim. Não é com a minha miséria de negro mau que moldo uma tocha para incendiar o mundo, mas é a tocha que já está lá, à espera dessa oportunidade histórica (Fanon, 2020, p. 147-148).

Ainda sobre a dialética, ele continua:

A dialética que introduz a necessidade na base de sustentação da minha liberdade me expulsa de mim mesmo. Ela rompe a minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si mesma. Não sou uma potencialidade de alguma outra coisa, sou plenamente aquilo que sou, não tenho que perseguir o universal. Não reside em meu íntimo nenhuma probabilidade. Minha consciência negra não se revela como carência. Ela é. Ela é adepta de si mesma (Fanon, 2020, p. 148).

É, portanto, o movimento de compreensão sobre a construção da universalização atrelada ao branco que a lógica colonialista impõe, revelando-se como falsa:

A negrura — ou aquilo que se entende por negro [nègre] e o conjunto de fantasias coloniais relacionadas — passa a ser tomada como atributo maldito e inato com base no qual o colonizado é definido e, em contraponto, o branco é afirmado como expressão do ser humano universal (Faustino, 2022, p. 26).

Entender que um dos primeiros passos de saída dessa lógica fantasiosa, é a desmistificação da relação do “eu” e do “outro”, conseqüentemente do “universal” e do “específico”, com forma de categorização e simplificação dos seres e das culturas que foram colonizadas, no mesmo sentido, perceber que “a experiência negra é ambígua, pois não existe *um negro*, mas sim *negros*” (Fanon, 2020, p. 149). A partir deste entendimento sobre a racialidade enquanto invenção da lógica colonial, o que a *teoria fanoniana* implica, é, no fim, a extinção categórica dos seres humanos, mas antes, é preciso ter uma reafirmação dessa diferença enquanto possibilidade estratégica de combate ao colonialismo. Nesse sentido, os movimentos negros são criados por toda Europa e demais países que se beneficiaram com a colonização, é a identidade como reafirmação de sua própria existência, vide, o movimento da *Negritude*¹³, os congressos sobre cultura negra, a autoafirmação de países e movimentos

estremecimento, a genuflexão, o desespero, a subserviência.” (Césaire *apud* Fanon, 2020, p. 21). Esse trecho se encontra antes da primeira palavra escrita por Fanon em *Peles Negras Máscaras Brancas*.

¹³ “Mas o que é a Negritude? Um conceito, um projeto ou um movimento? Publicada pela primeira vez na revista *L’Étudiant Noir*, em maio e junho de 1935, a palavra ‘negritude’ aparece como eixo do discurso de Césaire em torno da ‘Consciência Racial e Revolução Social’, título do artigo. De orientação marxista, vivendo o período entre as duas guerras, e saído de uma colônia, cuja história da escravidão e da construção da inferioridade racial para efeitos de dominação ainda era silenciada ou mesmo consenso, o poeta respondia aos questionamentos

políticos enquanto *terceiro mundistas*, a solidariedade com os movimentos *pan-africanistas* e *pan-arabistas*¹⁴. A implicância de Fanon sobre os movimentos que partem da identidade como alicerce ideológico, diz respeito, mais sobre um resgate e uma auto afirmação da existência do povos colonizados, do que uma disputa no palanque pela hierarquização entre raças, culturas e nações:

É por meio de um esforço de resgate de si mesmo e de depuração, é por meio de uma tensão permanente da sua liberdade que os seres humanos podem criar as condições ideais para a existência de um mundo humano. Superioridade? Inferioridade? Por que não tentar simplesmente tocar o outro, sentir o outro, revelar-me o outro? Minha liberdade não me foi dada afinal para construir o mundo do Você? (Fanon, 2020, p. 247).

O que está em jogo, para Fanon, é não só a redescoberta da humanidade que foi renegada por séculos aos povos colonizados, mas uma proposta de ir além, em criar um novo tipo de mundo a partir de uma ruptura da lógica colonial que rege o sistema econômico-político-ideológico do mundo, assim como a máxima marxiana amplamente citada: “Não basta entender o mundo, é preciso transformá-lo”. Fanon faz sua versão: “Veremos que outra solução é possível. Ela implica uma reestruturação do mundo” (Fanon, 2020, p. 95). Nesse sentido, suas proposições radicais foram as mais atrativas para servir como base aos teóricos do *terceiro cinema*, a pesquisadora Mariana Martins Villaça, em sua tese coloca: “Dentre os teóricos citados pelos cineastas latino-americanos acreditamos que Frantz Fanon seja especial referência, pela grande acolhida de sua perspectiva humanista e anticolonialista” (2006, p. 143). Assim, podemos perceber que as propostas de Fanon, tanto ideologicamente, quanto estrutural e formalmente de como se abordar os assuntos coloniais, partem de uma “necessidade de uma linguagem que pudesse espelhar a autenticidade, a consciência crítica e independente dos oprimidos” (Villaça, 2006, p. 143).

Voltando a configuração da *teoria fanoniana*, outra questão que para Fanon é essencial, decorrente da violência colonial, seria o que ele vai chamar de *alienação*. Para ele, o negro alienado é o que não se reconhece como tal, portanto, uma negação de si, da aceitação de seu “eu” por medo de ser como o “outro”. Percebamos como os temas estão imbricados. A operação das imposições coloniais age por diversas frentes, uma delas é a execução de fazer crer que os *negros* são inferiores o suficientes para não quererem ser reconhecidos como tal. O exemplo que Fanon nos dá, é uma relação entre *negros* de diferentes nações, aquele que vai

sobre o negro revolucionário e a luta contra a opressão capitalista” (Martins, 2020, p. 376).

¹⁴ O pan-africanismo e o pan-arabismos são movimentos políticos pautados pela ideia identitária em fortalecer, ideologicamente, politicamente, economicamente, culturalmente, países e comunidades de maneira autônoma. Ambos os movimentos têm linhas políticas plurais, como por exemplo o pan-africanismo garveista de Marcus Garvey e o pan-africanismo marxista de Kwame Nkrumah.

à Paris, sente-se mais humano (lê-se, branco) do que aquele que ainda está nas antilhas, no mesmo caminho, “o antilhano é mais ‘evoluído’ que o negro da África: cabe entender que ele está mais perto do branco” (Fanon, 2020, p. 40). Portanto, a consequência dessa alienação seria uma espécie de “sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência” (Fanon, 2020, p. 152), que também se configura como uma imposição de determinada violência. Para ilustrar, há um filme que pode ser usado como exemplificação das formas que a violência colonial afeta o ser, de maneira “indireta” — podemos dizer. Vale ressaltar, que esse filme não faz parte dos objetos de análise dentro do escopo recortado — não é um filme terceiro-mundista, tampouco é um filme da década de 1970, porém, acredito que tratando-se de uma dissertação sobre o cinema, o uso dos filmes como figuração não cairá no lugar de estranhamento. Dirigido pelo cineasta norte-americano Samuel Fuller em 1963, no filme *Shock Corridor*, há um personagem que dentro da história foi colocado em um manicômio por odiar negros, sendo ele, também um negro. Aqui, fica evidente como a violência contra o sujeito lhe inferiu a um lugar psicopatológico, como Fanon aborda mais aprofundadamente no sexto capítulo de *Pele Negra, Máscaras Brancas (O negro e a psicopatologia)*. Não há evidências de uma intencionalidade por parte de Fuller em citar Fanon diretamente, mas podemos entender esse personagem e seu desenvolvimento durante o filme como uma espécie de tradução, pois, o personagem Trent (interpretado por Hari Rhodes) ao caminhar com uma placa a favor da segregação racial e em várias vezes esbanjar os dizeres dos supremacistas brancos norte-americanos, é a evidência da *teoria fanoniana* quando é colocado que “o negro inferiorizado vai da insegurança humilhante, passando pela autoincriminação ressentida, até o desespero”, de maneira que, “muitas vezes, a atitude do negro diante do branco, ou diante do seu semelhante, reproduz quase integralmente uma constelação delirante que beira o domínio patológico” (Fanon, 2020, p. 74).

Figura 6 - Trent, personagem de *Shock Corridor* (1963), andando no manicômio com uma placa que diz “Integração e democracia não se misturam. Volte para casa, negro.”, um exemplo figurativo de alienação a partir da *teoria fanoniana* no cinema.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

A violência sofrida pelo colonizado é amplamente debatida em *Pele Negra*, seja pela relação alienante que afeta a saúde do sujeito, colocando-o no campo da inferioridade e/ou inexistência a partir de sua humanidade; pela relação de objetificação como manifestação do desejo exploratório de seu corpo, pela maneira direta, em que o Estado, as instituições e outros sujeitos inferem fisicamente ou psicologicamente ao colonizado, como também servirá para exemplificar a partir dos filmes mais adiante. Ela [a violência] também é, muitas vezes direcionada ao sujeitos racializados como adjetivo-categorização para servir a um controle daquele ser, como justificativa de sua inferioridade, faz parte da lógica colonial em representar e identificar o *negro* enquanto um ser “raivoso”, portanto, não racional e consequentemente, não civilizado. Ao mesmo tempo, seguindo a lógica, torna-se compreensível o ato de dizimar povos e culturas por uma - suposta - proteção que ao salvador (o homem branco) lhe é conferido de garantir, o *fardo*¹⁵ que ele carrega de levar o conhecimento “avançado”, culturas “desenvolvidas”, e os “bons” costumes da Europa ao

¹⁵ *The white man's burden* (O fardo do homem branco) é um poema escrito pelo inglês Rudyard Kipling cuja a narrativa é a premissa da lógica colonial, uma ação “benevolente” em que os homens brancos enquanto aventureiros, ao descobrir uma “outra” civilização, deve se dar ao trabalho de levar as melhorias civilizacionais desenvolvidas por eles. Seria, portanto, a justificativa moral da colonização sob uma perspectiva paternalista/salvadora.

mundo “desconhecido” e “inabitável”. Isso é fábula moral da colonização, desenvolvida nas obras literárias durante séculos, e com a chegada do cinema, não cessou a repetição dessa lógica, muito pelo contrário. Mais à frente trataremos disso.

Ainda sobre a violência enquanto fundamento para a *teoria fanoniana*, há uma desenvoltura da temática a partir das proposições que Fanon faz em *Os condenados da terra*. Se num primeiro momento (*Pele Negra*) há uma análise de como a violência é incidida na vida do colonizado afetando sua subjetividade, num segundo (*Condenados*), há um chamado à reação desta violência — que inevitavelmente será uma reação igualmente violenta: “O colonizado sabe tudo isso e ri cada vez que se descobre como animal nas palavras do outro. Porque sabe que não é um animal. Ao mesmo tempo que descobre a sua humanidade, começa a polir as suas armas para as fazer triunfar” (Fanon, 1968, p. 38). Se antes havia a necessidade de entender como operava a lógica colonial, nessa última obra, Fanon faz questão de nos mostrar como fazer para supera-la. Para isso, Fanon ajuda a sedimentar o conceito de *Terceiro Mundo* enquanto uma união política- ideológica dessas nações que existem ao longo da história moderna sob o regime violento da colonização; de certa medida, o que ele reafirma é o que estaremos entendendo enquanto *imaginário terceiro-mundista*:

Mundo subdesenvolvido, mundo de miséria e inumano. Mas também um mundo sem médicos, sem engenheiros, sem funcionários. Frente a esse mundo, as nações europeias chafurdam na opulência mais ostentosa. Esta opulência europeia é literalmente escandalosa porque foi construída sobre as costas dos escravos, alimentou-se do sangue dos escravos, vem directamente do solo e do subsolo desse mundo subdesenvolvido. O bem-estar e o progresso da Europa foram construídos com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos. Isso, nós decidimos não esquecer (Fanon, 1968, p. 94).

1.3 A disputa pelo imaginário e o ensaio de um possível olhar fanoniano

O que nos interessa aqui em inserir esse *imaginário*, é pensar a partir dele sobre as representações atreladas à esfera cultural e estética. Entendendo aquilo que colocamos como parte desse *imaginário terceiro mundista* no cinema, surge, principalmente, a partir de filmes cuja proposta em levar essas imagens ao campo cinematográfico estejam em vias de superação da lógica colonialista, por isso, o recorte em cinemas feitos no *Terceiro Mundo* por cineastas racializados durante a década de 1970, onde acreditamos haver uma presença maior da *teoria fanoniana*. De toda forma, essa superação da colonização e de uma linguagem colonizada, evidenciando as formas de violência pelos moldes do que Fanon acreditava sobre o lugar da *cultura* e da *representação* dos povos do *Terceiro Mundo*, é nesse sentido que Rosane Kaminski pontua: “A violência não é apenas brutalidade física, mas está implicada na

linguagem, na repressão do universo simbólico do colonizado, no estabelecimento de hierarquias estéticas e nos conceitos eurocêntricos e brancos” (2023, p. 2). A linguagem enquanto algo que é criado posteriormente à invenção do cinema, vai se adaptando, se estruturando e se alimentando a partir do tempo — evidente que dentro de um contexto onde as relações sociais de quem estabelece a linguagem é parte essencial do que ela se tornará.

Stuart Hall, em seu texto “Por quê Fanon? Por quê agora?”, coloca:

Para aqueles que tomam essas questões de representação e subjetividade como constitutivas da política de decolonização, especialmente dentre os jovens profissionais de cultura e artistas visuais da diáspora africana, a obra de Fanon teve uma influência enorme, imprevista e imprevisível em anos recentes – cuja prova pode ser vista por todas as obras exibidas, expostas e performadas na Mirage. A principal contraestratégia nesse caso tem sido trazer à tona – para a representação – aquilo que sustentou os regimes de representação não reconhecidos: subverter as estruturas de “alteridade” na linguagem e na representação, imagem, som e discurso, e assim voltar os mecanismos fixos de significação racial contra eles próprios a fim de começar a constituir novas subjetividades, novas posições de enunciação e identificação... (Hall, 2025, p. 53).

Sendo assim, é impossível não pensar em linguagem cinematográfica sem levar em consideração seu lugar de origem, pois, a linguagem enquanto detentora de normas, regras e daquilo que entendemos como um padrão para a comunicação, torna-se um intermédio de poder. O movimento de firmamento de uma linguagem, que pressupõe uma normativa estética, a partir das relações culturais dos proponentes, invariavelmente acaba criando um lugar de disputa entre quem possui o melhor ou pior domínio dessas linguagens.

A ideia de hierarquização, atrelada à diferentes culturas, é também uma prerrogativa da lógica colonialista, afinal, a “doutrina da hierarquia cultural não é, assim, mais que uma modalidade de hierarquização sistematizada conduzida de maneira implacável” (Fanon, 2021, p. 69). Como parte lógica da operação colonial, o triunfo europeu é conseqüentemente um ataque aos colonizados, ataque esse que podemos entender como “desculturação”, que em sua função age “como o negativo de um trabalho muitíssimo maior de submissão econômica e mesmo biológica” (Fanon, 2021, p. 69). Portanto, o ataque à cultura do colonizado é uma arma da operação colonial que age a partir de dois prismas, no cinema, ele é operado da seguinte forma: num primeiro momento, agindo sobre a suposta inferioridade de suas produções, num segundo, relacionado à representação da figura do colonizado que surge nas narrativas dessas mesmas produções.

Sobre a primeira maneira de ataque à cultura do colonizado, há entendimentos de que Fanon compreende a cultura como uma arma, portanto, a defasagem da cultura do “outro”, é uma maneira de desarmá-lo. Nesse sentido, o que Fanon propõe, que foi notadamente absorvido e replicado pelos cineastas *terceiro mundistas*, é o fato de que “Lutar pela cultura

nacional é, em primeiro lugar, lutar pela libertação da nação, matriz material a partir da qual resulta possível a cultura”, o que, partindo de um outro ponto de vista, pode-se entender que a “Miséria do povo, opressão nacional e inibição da cultura, são uma e a mesma coisa” (Fanon, 1968, p. 245, 250). Neste momento, Fanon não está pensando propriamente nas articulações específicas sobre o cinema, e sim num âmbito político mais generalizado, englobando a nação (colônia) e a ideia de cultura nacional como essa ferramenta de luta, de tal maneira que, a disputa em torno da *cultura* que há na operação colonial, tem uma função ativa no que condiz às formulações da *teoria fanoniana* sobre a *inferioridade*, e, conseqüentemente *alienação* do colonizado; dessa forma, não deixam de ser um tipo de *violência* aplicada do colonizador ao colonizado:

O colonialismo não se contenta em apertar nas suas redes o povo, em esvaziar o cérebro colonizado de qualquer forma e conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, aniquila-o. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização adquire hoje a sua significação dialéctica (Fanon, 1968, p. 219).

Assim, é possível compreender o esforço de Fanon em elaborar tão sistematicamente sobre a cultura, porque ele a entende dentro do projeto de colonização por uma disputa de *poder*. Nesta disputa pelo poder, compreenderemos a outra parte do ataque à cultura do colonizado, afinal, há também nas obras de arte uma disputa estabelecida pela *memória*, e o cinema, que é um objeto de cultura e conseqüentemente uma ferramenta para essa disputa, tem uma parte central nesse processo para estabelecer o *imaginário terceiro mundista* ao longo do século XX. Para firmar esse argumento, iremos a Márcio Seligmann-Silva (2020) que ao se referir sobre a inserção mnemônica que a arte nos insere ao tentar elaborar o passado, é o que faz a obra de arte enquanto um objeto capaz de revelar-se como um lugar da memória. Ao atrelar o cinema como a arte de um registro sempre passado, podemos compreender que essa memória capturada, e portanto ressignificada, serve também à uma proposta política de visualizar o mundo. Nesse sentido, a constatação que o autor faz é de que “toda arte faz parte de uma política das imagens” (Seligmann-Silva, 2020, p. 159). Além disso, há o fato da realização dessas obras nos inserirem, hoje, em um lugar registrado do passado que é capaz de reviver o presente a partir de suas imagens e provocações.

Em certa medida, o cinema terceiro- mundista se encontra nesse eixo de “[...] fazer das obras de arte uma máquina de guerra mnemônica que alimenta com essas imagens, que portam em si as energias revolucionárias do passado, as lutas do presente” (Seligmann-Silva, 2020, p. 160). Os filmes que serão abordados mais adiante nesta pesquisa, têm em comum o fato de serem ambos retratos de violências: sejam as raciais produzidas pelo “outro”; sejam

institucionais produzidas pelo estado; ou as relações sócio-econômicas nas quais os personagens estão inseridos. Portanto, visam fazer o resgate histórico do momento registrado para produzir questionamentos e revoltas sobre essas pautas; são, acima de tudo, memórias construídas daquilo que proponho como o *imaginário terceiro-mundista*: obras de arte que permitem uma visão crítica, multifacetada e empoderadora do passado, tanto no âmbito político quanto no âmbito artístico (Seligmann-Silva, 2020).

Ainda sobre a *memória*, e entendendo que ela é um campo a ser disputado pela operação sócio-ideológica-política do mundo, temos que olhar para essas disputas nas quais ela está inserida, afinal, ela nunca é dada, mas sempre construída ou imposta. O cinema tem uma representação fundamental no contraponto daquilo que Michael Pollak (1989) coloca como “memória oficial”. Afinal, se “a memória entra em disputa, os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes” (Pollak, 1989, p. 2). De um lado existe uma memória coletiva-nacional-institucional, do outro, existe a memória subterrânea-marginal, a qual muitas vezes é promovida de maneira oral, ou registrada por meios não oficiais, onde ao invés de ser veiculada por meio da imprensa ou de documentação, ela é registrada ou produzida de maneira artística; nesses dois últimos casos, temos o cinema como um exemplo preciso. O argumento de Pollak segue a linha do cinema como não apenas reprodutor de uma memória capaz de servir aos marginalizados, mas também capaz de trazer ao sensível aqueles que as tomem como disputa: “[...] o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções” (Pollak, 1989, p. 9). Com isto, não estou afirmando que os cineastas estavam propositalmente fazendo uma disputa da memória sobre as questões abordadas em seus filmes, mesmo que em alguns casos isso se confirme como verídico a partir de relatos em entrevistas. O interesse aqui é entender que no fazer cinema sempre será interposta a disputa pela memória.

É sobre esse *fazer* como o gesto artístico que Deleuze (1999) vai se debruçar a partir da ideia de *necessidade* como origem do ser criador: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (1999, p. 6). Atrelado a isso, entendemos que há por consequência uma necessidade em se fazer o cinema no *Terceiro Mundo*, apesar das dificuldades materiais, pois são essas obras cinematográficas que, enquanto registro e produção artística, trazem consigo o poder da memória de um tempo e de relações específicas a partir de blocos de imagem e tempo. Não é possível afirmar propositalmente, mas há em Deleuze, ao tratar-se do tema da criação e da obra de arte, um

certo contraponto à famosa frase de Jorge Luís Borges (rememorada por Seligmann-Silva): “Solo una cosa hay, el olvido”¹⁶. Afinal, o que Deleuze propõe é que a obra de arte não tem uma relação propriamente comunicativa, mas sim um ato de resistência intrínseco nela:

[...] que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (Deleuze, 1999, p. 13).

De tal maneira, o esquecimento que apenas “é” perante todos nós, está sendo colocado em posição contrária àquilo que os artistas sentem necessidade em realizar, a arte: “O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens” (Deleuze, 1999, p. 14). O fazer cinema no Terceiro Mundo, e toda a construção de seu imaginário a partir de imagens criadas pelos registros, seria então um “ato de resistência”? Resistência ao quê exatamente? Há uma visão colonialista dos povos não-brancos e não pertencentes a um sistema econômico hegemônico? Sim, mas não apenas isso. Resistente também a um certo modelo de cinema, e uma forma de fazer artístico desse cinema; não à toa, por outros viés podemos compreender o *terceiro cinema* como um *outro cinema*, não dependente de grandes indústrias ou de um monopólio capitalista institucional que ajuda a organizar e criar um *certo tipo* de cinema.

A segunda forma de ataque à cultura do colonizado tem mais a ver com as relações sobre o conteúdo das obras. No campo figurativo ou representacional, que se manifestam a partir de obras dos colonizadores (mas que não é uma regra, afinal, colonizados podem ser os seus próprios algozes, como é o exemplo de Mayotte Capécia que Fanon discute no segundo capítulo de *Pele Negra: A mulher de cor e o branco*) em atribuir sentidos negativos e estigmas sobre o modo de vida do *outro*, é aquilo que Robert Stam e Ella Shohat (2006) chamam de *imaginário imperialista*, como veremos no próximo capítulo. Aqui, retomamos a figura de Fanon quando ele coloca a relação entre o racismo e a cultura: “Estudar as relações entre o racismo e a cultura é questionar sua ação recíproca. Se a cultura é o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com seu semelhante, deve-se dizer que o racismo é de fato um elemento cultural” (Fanon, 2021, p. 70). Nesse sentido de pensar no *racismo* enquanto elemento cultural, Stuart Hall parece dar continuidade ao que foi teorizado por Fanon:

Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser

¹⁶ “Existe apenas uma coisa, o esquecimento” (Tradução nossa).

modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” - como acreditavam os proprietários de escravos - , estão além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa *fixar* a “diferença” e, assim, *ancorá-la* para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável, “deslizar” do significado para assegurar o “fechamento” discursivo ou ideológico (Hall, 2016, p. 171).

A adjetivação categórica dos sujeitos colonizados nas obras dá lugar a um pensamento essencialista sobre as racialidades, como se fosse capaz de deduzir ou supor comportamentos de pessoas a partir de suas características biológicas. Esse “fechamento discursivo ou ideológico” que Hall coloca, trata-se de uma estereotipização, mais uma vez, reforçando a ideia de um “eu” universal atrelado ao homem branco, enquanto o sujeito racializado *serve* apenas para determinados papéis dentro de determinadas histórias. Isso também faz parte da configuração do racismo: “Na verdade, percebe-se nessa empreitada uma vontade de objetificar, de encapsular, de aprisionar, de enquistar” (Fanon, 2021, p. 73). É como se, pela lógica colonialista, que visa um *adestramento* do *outro*, as representações sejam feitas como traduções dessas objetivações: “O opressor, pelo caráter global e assustador de sua autoridade, chega a impor ao autóctone novas maneiras de ver, sobretudo uma avaliação pejorativa de suas formas de existência” (Fanon, 2021, p. 78). Mais uma vez, Fanon parece pensar de forma bastante avançada, elaborando sobre a subjetividade, ora do colonizado: “Tendo assistido à aniquilação de seus sistemas de referências, à destruição de seus esquemas culturais, nada mais resta ao autóctone senão reconhecer, juntamente com o invasor que ‘Deus não está do seu lado’” (Fanon, 2021, p. 78), ora do colonizador: “Expressões como ‘eu os conheço’ ou ‘eles são desse jeito’ traduzir essa objetivação levada ao máximo. Assim, eu conheço os gestos, os pensamentos que definem esses homens” (Fanon, 2021, p. 73). Ao mesmo tempo que, ao pensar sobre a subjetividade dos sujeitos que estão em diferentes lugares na relação de poder dentro da lógica colonialista, Fanon observa também as ferramentas que alicerçam essa relação, que, para ele, tem como principal instrumento dessa estruturação o racismo e suas diversas formatações:

Hoje em dia se diz que o racismo é uma chaga da humanidade. Mas não se deve ficar satisfeito com essa frase. É preciso buscar incessantemente as repercussões do racismo em todos os níveis da sociabilidade. A importância do problema do racismo na literatura norte-americana contemporânea é significativa. **O negro no cinema**, o negro no folclore, o judeu e as histórias infantis, o judeu no café são temas inesgotáveis (Fanon, 2021, p. 75, grifo nosso).

Entendemos com isso, que a relação representacional da figura do *negro*, do *colonizado*, e do sujeito *racializado* seja qual for a etnia (exceto a raça branca), no cinema - hegemônico, é uma das ferramentas da manutenção das estruturas lógicas do colonialismo. O

que estamos propondo nesta pesquisa, é justamente uma visitação ao lado contrário, o “outro” cinema: o *cinema terceiro mundista*. Para isso, antes, precisamos entender que há uma relação intrínseca de *poder* entre quem realiza e quem assiste aos filmes, seja na influência que os filmes têm sob o espectador — como podemos entender sob a perspectiva fanoniana do domínio cultural, seja sob a agência que as imagens têm em possibilitar que o espectador possa refletir sobre a situação material-política-ideológica na qual o filme está situando a sua narrativa — e por vezes situados dentro do seu contexto histórico. Esse *poder* que o cinema detém, é sempre mediado a partir de um gesto: o *olhar*. Sobre essa relação entre o *poder* que as imagens podem manifestar e o *olhar* de quem as percebe, tanto enquanto gesto, quanto como mediador da percepção cinematográfica que os espectadores possuem, bell hooks (2019) entende que o *olhar* é uma manifestação da subjetividade e conseqüentemente da identidade desses sujeitos, Nessa proposição, ela coloca que “O ‘olhar’ sempre foi político em minha vida” (hooks, 2019, p. 183), a partir da maneira que o controle e a lógica opressiva estava concentrada também nesse movimento do *olhar*:

[...] modos como o poder se reproduz sob a forma de dominação usando aparatos, estratégias e mecanismos de controle similares. Uma vez que eu sabia, quando criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e sobre o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito — das pessoas negras — de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade” (hooks, 2019, p. 183).

Com isso, poderíamos entender que há uma relação de poder e dominância a partir do olhar e das categorias subjetivas, a partir de uma colocação do racismo como poder capaz de alterar as percepções sob essa mesma subjetividade, da mesma forma que vimos como Fanon formula sobre a *alienação*. Assim, podemos partir do fato que o ato de resistência se faz então nos olhares e/ou proposição de *outros olhares*, mas também como uma via de mão dupla, podendo re-modular aquilo que é olhado. Não deixemos de lado o fato de que bell hooks estaria num contexto muito específico: o sul dos estados unidos nas décadas de 1950 e 1960 onde, apesar de ser um dos países regentes da hegemonia política-econômica-ideológica do mundo, a situação dos povos racializados que lá viviam era algo similar à lógica colonial: segregação, alienação e violência eram a norma em sentido às vidas do povo negro - vide o exemplo de *Shock Corridor* colocado anteriormente. Mas podemos aumentar esse panorama e colocar filmes como *No way out* (1950, dir. Joseph Mankiewicz), *The defiant ones* (1957, dir. Stanley Kramer), *Sergeant Rutledge* (1960, dir. John Ford), *In the heat of the night* (1967, dir. Norman Jewison). São filmes que, apesar de ter em sua direção cineastas brancos,

poderíamos até discutir a relação entre a autoria das obras a partir da presença e influência dos atores que encenam, como também uma forma de regência dela¹⁷ — mas não iremos.

A importância desses filmes, tem a ver com uma tentativa de contraposição ao imaginário imperialista que o cinema norte americano havia criado sobre os povos racializados, ou pelo menos parte deles. No texto “Olhar Opositor”, hooks acredita que nesse movimento de entender relações de sua *identidade* a partir do *olhar* sobre obras cinematográficas, houve uma maturação do pensamento sobre a representação da negritude, mesmo que por uma parte “marginalizada” dentro do cinema hegemônico: “Espectadores negros do cinema comercial e da televisão podiam mapear o progresso de movimentos políticos pela igualdade racial através das construções de imagens, e assim fizeram” (hooks, 2019, p. 185). Já no que tange aos espectadores, perante uma ideia de *representação* e consequentemente uma *identificação* com os filmes, bell hooks coloca que a partir de seu lugar como uma mulher negra, o olhar crítico aos filmes faz com que se entenda melhor como estão posicionadas as relações de poder dentro do filme — enquanto uma narrativa que espelha ou emula a realidade e, portanto, entender essas mesmas relações no que tange a materialidade das vidas que são representadas “fora do filme”:

É essa prática crítica que permite a produção de uma teoria feminista do cinema que teorize a experiência da espectadora negra. Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro (hooks, 2019, p. 203).

É justamente esse ponto de virada da contramemória, ou contra-história benjaminiana, que acredito haver também por uma perspectiva *fanoniana*, de ter nas representações da cultura uma forma de transformar o olhar sobre o mundo, do presente para o futuro a partir da investigação do passado. Nesse mesmo sentido, a prática crítica que bell hooks compreende como “olhar opositor”, a partir de uma proposta de como *olhar* os filmes por uma relação com sua identidade, é algo que em certa medida Fanon também fazia, como podemos ver:

No cinema, a história é ainda mais extraordinária. A maioria dos filmes americanos dublados na França reproduz negros do tipo “Y’a bon banania”. Em um desses filmes recentes, *Mergulho no inferno*, via-se um negro, navegando em um submarino, falar o jargão mais clássico que se pudesse imaginar. Aliás, ele era bem negro, seguia na cola

¹⁷ Existem duas pesquisas em circulação sobre algo próximo à esse questionamento. A primeira é a dissertação de mestrado da Letícia Weber Jarek (Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3) cuja intenção é averiguar sobre a autoria e regência da atriz Barbara Stanwyck nos melodramas em que atua, assim como seria possível pensar o mesmo movimento a partir dos atores Sidney Poitier e Woody Strode nos filmes citados. A segunda está presente no catálogo “Cinamateca Negra”, organizada pelo coletivo Nicho 58, o qual, no texto da pesquisadora Lorena Rocha (Universidade Federal de Pernambuco) ela vai discutir a ideia de “Cinema Negro” como algo atrelado apenas ao papel de direção, ignorando toda a rede processual para a concretude de um filme, incluindo os atores e suas colocações fundamentais como parte — também — do processo de criação que consequencia a completude das obras.

dos outros, tremia ao menor sinal de cólera do contramestre e morria, enfim, no meio da jornada. Estou convencido, porém, de que a versão original não continha essa modalidade de expressão. E mesmo que contivesse, não vejo por que na França democrática, onde 60 milhões de cidadãos são de cor, haveriam de ser dubladas até as imbecilidades do outro lado do Atlântico. É que o negro deve se apresentar de determinada maneira e, do negro de *Sem piedade* – “eu bom operário, nunca mentir, nunca roubar” — à criada de *Duelo ao sol*, é esse estereótipo que encontramos (Fanon, 2020, p. 49).

Aqui, há um debate sobre a representação dos personagens negros em filmes hollywoodianos cuja semântica de suas presenças resulta apenas na proposição de uma ideia reforçada da lógica colonial: a inferioridade “natural” dos negros. Esse mesmo caminho crítico/analítico ao olhar para os filmes, principalmente os filmes pertencentes às grandes indústrias de países hegemônicos, sempre com o olhar para essas obras tendo como base a *teoria fanoniana*, é o que chamaremos de *olhar fanoniano*, um gesto que nos possibilita observar como a influência de suas colocações sob sobre as regências de ordem político-ideológica-cultural do mundo estão imbricadas no cinema, e como isso transforma nosso olhar para se ater em certas posturas de cineastas ao representar sujeitos racializados e as situações que os envolve. Essa proposição é algo muito próximo ao que o Ribeiro Junior entende sobre os posicionamentos de Fanon ao escrever comentários sobre a música afro-americana como “uma boa forma de esboçar alguns pilares de seu pensamento” (Ribeiro Junior, 2024, p. 24). Assim, podemos compreender esse *olhar fanoniano* como uma continuidade de suas formulações sobre manifestações culturais e/ou artísticas que “aparecem em suas obras como ilustrações chave para, através de imagens que partiam de artefatos populares, maximizar o alcance e a compreensão de seus argumentos” (Ribeiro Júnior, 2024, p. 24). Portanto, esse *olhar fanoniano*, nos serve para pensar também as maneiras positivas em que há uma relação onde a racialidade figurada nos filmes não é colocada como ferramenta de negação/inferiorização das pessoas/imagens, e sim como uma forma de propor uma amostragem àquela realidade que perpassa pelos temas aos quais Fanon se debruça: A a violência empreendida no mundo colonial, as relações de poder que se criam a partir dos relacionamentos interraciais, a alienação ao à qual o sujeito colonizado e racializado está submetido, o sofrimento psíquico e físico que acometem esses mesmos sujeitos. Para isso, tomaremos caminho pelos próximos capítulos para compreender como se chega ao *cinema terceiro mundista*, e depois como aplicar o *olhar fanoniano* aos filmes escolhidos como objetos de análise desta pesquisa.

Figuras 7, 8, 9 e 10 - *No way out* (1950), *The defiant ones* (1957), *Sergeant Rutledge* (1960), *In The heat of the night* (1967).



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

CAPÍTULO 2

É MUITO CEDO... OU É TARDE DEMAIS

2.1 Trajetória ao terceiro mundo no cinema

É sabido que a narrativa da história do cinema é uma narrativa eurocêntrica, não poderia ser diferente, visto que no final de 1895 (exatamente no dia 28 de dezembro, quando data a mítica primeira exibição de *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière), o poder monetário do ocidente estava centralizado na Europa, na tríade França-Inglaterra-Alemanha (nada diferente da configuração macro da política mundial de sua época.). Importante voltar a frisar que este poder é consequência de anos de extensa exploração das suas colônias em países terceiro-mundistas, resultando na acumulação de riqueza produzida pelo trabalhador negro escravizado.

O avanço das indústrias e das tecnologias, atrelado a um poder político, fez com que o cinema surgisse na Europa por essa e tantas outras séries de fatores que facilitaram a construção destes materiais, um em específico e o mais importante deles, o cinematógrafo, equipamento capaz de filmar e reproduzir imagens, tornando possível a exibição coletiva. Mesmo que ainda não sendo conscientemente posta como cinema, essa experiência marca o nascimento dessa linguagem. Não é o fato de conseguir capturar imagens em movimento, mas o fato de conseguir exibi-las para demais pessoas pois, no cinema, a figura do “Outro” é parte incontornável de sua materialização. Portanto, há algumas palavras chaves que podem ser elencadas para a compreensão de como se fecunda e nasce o cinema que conhecemos hoje: espectador, dispositivo (câmera), cineasta (trabalhador que produz imagens), projeção, tela.

Nos anos iniciais, o cinema entrou em algumas disputas para conseguir ser elencado como uma “arte”, a partir da sua consolidação como Sétima Arte¹⁸. Contudo, ao passo que foi posto como um tipo de mercado já no início do século XX, sua popularização é difundida para além dos limites europeus e as exibições acontecem em diversas partes do mundo. Porém, os registros e produções não muito distantes, e mesmo assim, quando em regiões que não possuíam um mercado e conseqüentemente uma indústria consolidada, como no Brasil, as pessoas que detinham tais equipamentos eram pertencentes às elites que podiam adquirir os aparatos tecnológicos mais recentes de seu tempo. Portanto, quando pensamos sobre a difusão do fazer cinematográfico, sempre temos de ter em mente a relação política-colonial em que

¹⁸ Referente ao Manifesto das 7 Artes do futurista Ricciotto Canudo, publicado em 1923.

aquele país estava inserido. Tomando o Brasil como exemplo novamente, fazendo uma observação da filmografia nacional, vemos que até os anos 1940 e a virada para os anos 1950, podemos entender que o cinema que estava sendo produzido aqui era uma tentativa de réplica do cinema industrial norte-americano, não que esse modelo de produção tenha sido extinto, mas é que a partir dos anos de 1950 há uma guinada mundial em países de Terceiro-Mundo em perceberem a possibilidade de tomar para si as novas configurações de imagens que eram possíveis ser criadas. O que não é por acaso.

Na década anterior, os anos de 1940, a segunda guerra mundial e a consequente crise que ela criou em solo europeu, teve uma grande repercussão para o lugar da criação estética que, no cinema, se manifesta com o neorrealismo italiano. Colocada como a primeira vanguarda do cinema moderno, afinal, neste momento pós-guerra as estruturas comerciais e intelectuais do cinema estão propondo novos olhares, o caráter das vanguardas já está mais amadurecido, por assim dizer, não se trata mais de uma relação experimental para compreender as possibilidades estéticas da imagem, como é o caso do impressionismo e do surrealismo cinematográfico, ou mesmo as motivações estético-políticas dos soviéticos como o cine-olho vertoviano ou o cine-punho eisensteiniano. Aqui, os cineastas demonstram certa consciência da linguagem e do lugar que o cinema já ocupa na história das artes, e propõem uma vocação popular-nacional invocando o neorrealismo como oposição à um certo modo de produção já hegemônico que havia nas grandes indústrias americanas (Hollywood talvez seja o exemplo mais direto) e europeias [como exemplo os estúdios do norte da Itália que faziam os filmes romântico-burgueses de telefone branco, como coloca Truffaut (1954)¹⁹]. O intento dos cineastas *neorealistas*, principalmente Rossellini, tinha a ver com um exame dos restos do modo de vida italiano após a guerra. Restos porque se trata de um cinema cujas imagens são construídas a partir das ruínas, imagens que tem um interesse em dimensionar, através da duração dos planos e da profundidade de campo, como se registra uma vida ordinária, feitos justamente por um cinema de menos recursos em comparação ao cinema industrial:

Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta (Benjamin, 1994, p. 189)²⁰.

Aqui, há novamente o apelo à lógica do cinema moderno de um autoconhecimento (e autodeterminação) de cineastas que reafirmam uma *forma* cinematográfica diretamente

¹⁹ No texto *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em janeiro de 1954 na edição de número 31 da *Cahiers du cinéma*.

²⁰ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

atrelada a um *conteúdo* cinematográfico. A teórica Susan Sontag comenta que, nas obras de arte “[...] estilo e conteúdo são indissociáveis, que o estilo vigorosamente pessoal de cada escritor importante e parte orgânica de sua obra, e nunca algo meramente ‘decorativo’” (2020, p. 30). Poderíamos entender por essa citação, portanto, parte da proposta dos cineastas *neorealistas*, assim como pelo fato de que nesses filmes, não há falseamentos, ou melhor, um embelezamento burguês que foge à realidade como temos por hegemonia no cinema hollywoodiano. As situações aqui são de se debruçar sobre os problemas sociais pautados por uma realidade material e, para isso, o uso de não-atores (por mais que essa não seja a tônica) e a câmera fora dos estúdios, ou seja, são as cidades que se tornam palco para as tramas desenvolvidas. De alguma forma, o neorealismo constata de maneira firme enquanto um movimento, a primeira tomada de partida de cineastas que estão falando sobre o subdesenvolvimento em seus cinemas, nas histórias contadas, mas principalmente na forma como ele é feito. Nesse sentido, é válido colocar que o legado do cinema neorealista, tem uma dupla sinalização para os futuros cineastas vanguardistas, tanto ética quanto estética. No que tange ao lugar da ética, é o que fundamenta a ideia de um cinema feito a partir do subdesenvolvimento e que trata de uma realidade dos povos que estão sendo filmados; ao se falar da estética, algumas questões formais foram elencadas como elaboração para categorizar o que seria esse cinema neo-realista de maneira até pragmática:

Quanto à escritura, o Neo-realismo se diferenciou do cinema hollywoodiano por uma série de características precisas. Raymond Borde e André Bouissy descreveram em excelente obra (*Le Néorealisme Italien, Ed. Clairefontaine, Lausanne, 1959*), os dez principais elementos estilísticos que o definem: 1) A utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidade. 2) A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o Neo-realismo retoma o cinema lá, onde os irmãos Lumière o tinham deixado. 3) Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário. 4) Uma montagem sem efeitos particulares. 5) A filmagem em cenários reais. 6) Uma certa flexibilidade na decupagem implicando um recurso frequente à improvisação. 7) A utilização de atores eventualmente não-profissionais. 8) A simplicidade dos diálogos. 9) A filmagem de cenas sem gravação, sendo a sincronização realizada posteriormente. 10) Utilização de orçamentos módicos (Hennebelle, 1978, p. 67).

Dessa maneira, uma nova proposta do cinema em que as imagens realizadas estivessem diretamente ligadas às formas de produção, foi algo que gerou certa movimentação no mundo cinematográfico fora das agências industriais hegemônicas. Países marcados historicamente pelo processo de colonização e por uma relação de poder externa imposta por países europeus ou norte- americano, como era o caso do Egito, da Índia, da Argentina, do México, do Brasil, da Colômbia, da Palestina, da China, do Senegal e afins. Territórios cuja

cultura popular interna, apesar de muito latente, sofre alterações por meio da imposição colonial, tem agora uma outra possibilidade de produzir imagens em movimento que dizem respeito a eles próprios, é uma guinada — estética e filosófica — em relação às imagens para os cinemas nacionais em desenvolvimento. Em alguns países, por relações materiais, houve uma proliferação com maior força desses cinemas, de um modo mais generalista, a partir de algo que fica conhecido como os *cinemas novos*, um espécie de vanguarda organizada que tem como intento romper com questões tradicionalistas do cinema, desde o modo de produção até a maneira de reger uma narrativa e combinar as imagens, agindo como uma espécie de antagonistas ao cinema dos países imperialistas que os regulava enquanto colônia ou que exercem influência política sobre seus países, ou até mesmo contra um certo modelo de cinema majoritário que se espelham nos cinemas hegemônicos e que obtém um certo lugar de “comodismo” frente às problemáticas sociais. Desta maneira, foi necessário para os países não hegemônicos, criar tipos de representações que servissem como um contraponto à este tipo de cinema e conseqüentemente à sua dominância de influência em relação ao cinema mundial:

A influência do cinema é uma influência do cinema americano, devido à agressiva importância da difusão mundial da cultura americana... Utilizando habitualmente os personagens-chaves do romance e do teatro do século passado, o cinema americano criou heróis que correspondem a sua visão violenta e “humanitária” do “mundo do progresso”. Homens magníficos, fortes, honestos, sentimentos e implacáveis. Mulheres independentes, maternas, sinceras e compreensivas. Sua estrutura de comunicação funciona graças a uma série de elementos: a utilização do estrelismo, a mecânica das intrigas, a fascinação dos gêneros e vários truques publicitários (Hennebelle, 1978, p. 215).

É então que, com a virada de década, nos anos de 1950 em diante, existe uma certa ruptura na forma como os países não hegemônicos trabalharam em torno do cinema. Se por um lado, eles se esforçavam — e em alguns casos, ainda se esforçam — para criar uma indústria espelhada aos moldes de uma indústria hollywoodiana, como foi, por exemplo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a Atlântida Cinematográfica no Brasil — assim como a — Cinematográfica Calderon no México, por outro, foram feitos filmes de baixo orçamento aos moldes dos filmes neorealistas italianos para colocar o subdesenvolvimento desses países como pauta. O que significa também uma “outra forma” de produzir esses filmes, podendo ser entendido como um modelo de cinema independente (Kaminski, 2023, p. 3). Portanto, temos aí um pequeno panorama que podemos listar como um início de uma produção nacional em países do terceiro-mundo que derivam diretamente do neorealismo italiano, seja por temática, forma de produzir, ou idealização de “novas” imagens cinematográficas: *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* (1955 e 1957 respectivamente, dir. Nelson

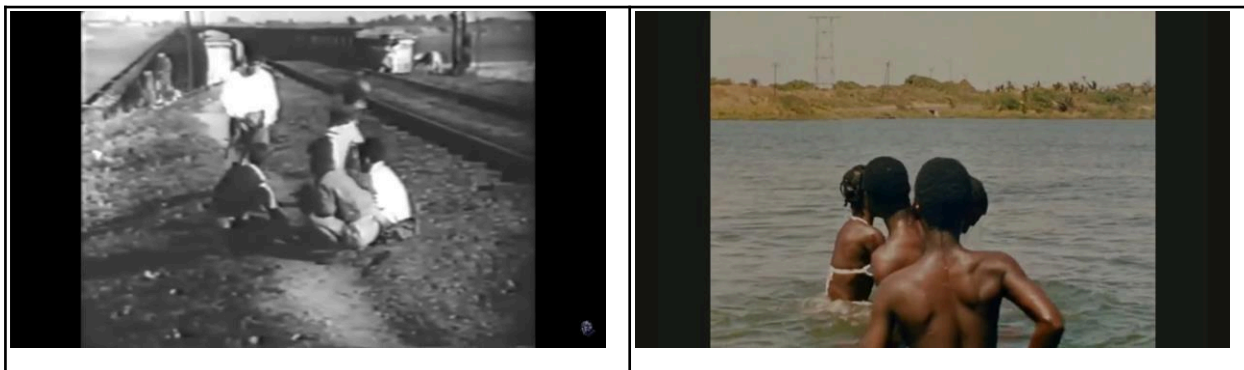
Pereira dos Santos) aqui no Brasil, sendo possivelmente, o primeiro cinema fora dos estúdios que filmou os morros cariocas e a vida de parte da população *negra* no Brasil de maneira humanizada; “A trilogia de Apu” na Índia, dirigido por Satyajit Ray (*A Canção Perdida* em 1955, *O invencível* em 1956 e *O mundo de Apu* em 1959); *Os esquecidos* (1950) no México, dirigido por Luís Buñuel, que já possuía certo renome no cinema mundial por sua filmografia surrealista da década de 30 e que continua nos anos 60; *Tiré Dié* (1958) na Argentina, dirigido por Fernando Birri, um dos primeiros cineastas a escrever um manifesto sobre a reafirmação da autonomia do Cinema Latino-Americano, *Cine y desarrollo* de 1962; *Eu, um negro* (1958) na Nigéria, dirigido por Jean Rouch, cineasta e etnógrafo francês.

Me atento ao fato de como nos filmes citados, suas narrativas se desenvolvem sobre a temática da juventude, como se a proposta fosse projetar nas narrativas internas desses filmes um certo tipo de acontecimento extra-fílmico dos cinemas nesses territórios. Alguns desses países com indústrias que caminhavam em certo lugar de desenvolvimento num contexto nacional, como o México por exemplo, mas que agora caminhando com as próprias pernas, passam a criar autonomia para representar imagens com “interesses próprios” — voltadas para si, ou que se referem à uma autodeterminação de suas nacionalidades, expondo uma realidade subdesenvolvida característica do Terceiro Mundo, esses cinemas se tornam, enquanto símbolo, crianças e adolescentes que estão aprendendo a reconhecer o próprio mundo a partir do olhar²¹.

Figuras 11, 12, 13 e 14 - A juventude do terceiro-mundo. *Rio 40 graus* (1955), *Los olvidados* (1950), *Tiré die* (1958), *Eu, um negro* (1959).



²¹ Ainda que exista certa contradição de uma proposta de cinema que parta de um lugar que produza imagens marginalizadas, há o fato de que todos esses realizadores — homens — que tiveram possibilidades materiais para fazer esses cinemas de maneira independente e são responsáveis pelo amadurecimento de um imaginário terceiro-mundista no cinema. Tais cineastas até podem ser considerados marginalizados partindo de um ponto de vista do cenário mundial, mas dentro dos contextos nacionais eles não são da mesma classe e raça que aqueles sujeitos retratados em seus filmes.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

A relação que esses filmes criam com a temática do subdesenvolvimento, propondo imagens de um cinema que se distancia das habitadas imagens cinematográficas que são reforçadas pela indústria hegemônica sobre os países africanos, orientais e/ou da américa-latina como algo “exótico”, serve também como uma denúncia, afinal, o subdesenvolvimento está diretamente ligado com o processo colonial cujo cinema também sofre das consequências, refletindo, tanto na impossibilidade de conjecturar uma indústria capaz de se inserir no cenário econômico do país, competindo com as indústrias das grandes metrópoles cinematográficas, quanto pela forma que os espaços e os povos nativos são representados sempre de maneira subalternizada. Assim, entendendo a partir do ponto de vista da situação colonial, esses cineastas buscaram outras maneiras de representação para que o Terceiro Mundo possa ser visto e representado por ele mesmo, ao invés da tipificação de “outro” que o cinema hegemônico o faz, mesmo que “nas melhores das intenções”.

Nesse sentido, vale destacar o caso de alguns filmes feitos por cineastas europeus na década de 1950 e 1960 em territórios terceiro-mundistas e que carregam a marca da estigmatização. O próprio Jean Rouch quando realiza *Os mestres loucos* (1955) é criticado pelo Ousmane Sembène por estabelecer uma “visão reducionista e, às vezes, folclórica que os filmes de Rouch apresentam da complexidade da realidade africana” (Bamba, 2009, p. 96)²². Entendemos, a partir disso, a importância de um cinema terceiro-mundista realizado por cineastas que vivem dentro da realidade do terceiro mundo, assim como outros filmes já inseridos num contexto do final da década de 1950 e metade da década de 1960, a partir de uma visão externa sobre o Rio de Janeiro, as favelas e a população negra. *Orfeu Negro* (1959), produção ítalo-franco-brasileira, dirigida pelo cineasta Marcel Camus, que chegou a ganhar o prêmio de melhor filme estrangeiro do Festival de Cannes naquele ano, ou mesmo o

²² Bamba, Mohamed. Jean Rouch: cineasta africanista? In: *Revista Devires* v. 06, n. 01 – Dossiê Jean Rouch I. Minas Gerais. 2009.

filme *Fábula: Copacabana, minha casa* (1965), dirigido por um cineasta-professor importante para a formação dos cineastas cinemanovistas no Brasil, o sueco Arne Sucksdorff, que faz um filme aos moldes de *Rio 40 graus*, procurando expor a desigualdade social do Rio de Janeiro e de alguma forma do Brasil, utilizando a capital carioca como ícone de representação máxima do país, a partir da história de crianças trabalhadoras cujo final segue para um contexto desolador e sem esperança. A fala de Sembène, ainda que sendo específica sobre a representação do continente africano, especialmente em relação à racialidade (ou “África Negra”), serve também para outros cantos do globo, como a América-latina:

Desde o nascimento do cinema, os povos africanos submeteram-se à imagem do cinema ocidental e a seu movimento rítmico. Muitas vezes só se projeta nas telas da África Negra histórias de uma cretinice enfadonha, estranhas ao nosso modo de vida. E, se por acaso um negro trabalha nestes filmes, e geralmente como figurante, ou num papel de *boy* ou engraçadinho. Ele nunca consegue dar um passo ou pensar por si mesmo sem dor de cabeça. A sétima arte agiu unilateralmente com a África durante um longo tempo, pois veiculou apenas um retrato de nosso universo (Sembène *apud* Hannebelle, 1978, p. 155)²³.

Importante colocar que a qualidade destes filmes não é o centro do debate, mas o que eles representam, pois ambos partem da mesma chave de “idealização” de um imaginário do terceiro-mundo. Já na década de 1960, é quando o cinema do terceiro-mundo começa a seguir novos rumos, com a realização de cineastas daqueles mesmos territórios e a partir de novas propostas de um cinema propositadamente político que visa uma certa ruptura com o restante do cinema mundial a partir de pautas revolucionárias. No próximo seguimento do capítulo exploraremos a relação teórica com as pautas de um terceiro-cinema, a diferenciação dos cinemas feitos no terceiro mundo e a discussão sobre o entrosamento da teoria fanoniana e os cineastas teóricos que estavam propondo uma maneira de produzir e pensar este cinema terceiro-mundista. Por enquanto continuaremos com a elaboração de um panorama histórico e algumas das problemáticas que serão elencadas até a configuração de um imaginário do cinema terceiro mundista. Por isso, é importante ter noção de que os cineastas proponentes do cinema terceiro-mundista são influenciados também pelo contexto histórico da época em que viviam, de modo geral, utilizando o cinema como uma ferramenta de transformação social:

[...] o fato de só ter olhos para o cinema não nos leva a deixar de ver o quanto tudo que aconteceu nos países subdesenvolvidos entre a metade dos anos 50 e a metade dos anos 60 influenciou o cinema: o quanto o cinema latino-americano que surge neste momento é uma expressão da mesma vontade/sonho/desejo/decisão que levou à Revolução Cubana, à luta contra o colonialismo na Argélia, em Angola, em Moçambique, no Vietname; o quanto ela é expressão de outras vontades de se descolonizar culturalmente que ocorreram aqui mesmo e que foram sufocadas por seguidos golpes de Estado e ditaduras militares. Nosso cinema, entre 1954 e 1964, surge com uma expressão da vontade de se liberar que toma conta das culturas

²³ Paulin Vieyra, Sembène Ousmane, *Cinéaste*, ed. Présence Africaine, 1973.

oprimidas pelo colonialismo na América Latina, na África, na Ásia; vontade de que pouco depois, em torno de maio de 68, se estendeu até a Europa [...] que gritava contra o colonialismo (Avellar, 1995, p. 118).

É então que a criação do Instituto del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), criado em 1959, meses após a revolução cubana, e o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), no início da década de 1960, surgindo dos cineastas-teóricos argentinos, mas que logo se alastram por mais países latino-americanos, faz com que se propaguem os filmes autodeterminados como terceiro-cinema que vinham sendo produzidos, não por acaso, como uma ação política e organizada. Situados num contexto em que surgiam ondas de novos cinemas pelo mundo todo, assim como uma efetivação da política dos autores por parte dos jovens turcos²⁴, agora realizam filmes cuja pretensão seja exacerbar uma autoria de seus cinemas, criando uma disputa no mercado interno e internacional entre “filmes de artesão” e “filmes de artista”. Na América-latina, os cineastas se apropriam da noção de autor, juntamente com a proposição política de seus cinemas; afinal, mais do que provar que eram artistas, era preciso provar que eram artistas num meio subdesenvolvido, que buscavam expor e se contrapor ao cinema de países europeus e norte-americanos. As realidades e consequentemente as problemáticas eram outras, por isso, as imagens e as formas de se criar um imaginário por meio do cinema também seriam. Porém, o que parece ser uma coesão unilateral de ideias, para se propor um tipo de cinema, na verdade é uma pluralidade de pensamentos e culturas envolvidas e, portanto, imagens diversas:

Visto hoje como mais heterogêneo que coeso, o nuevo cine latinoamericano surgiu como resultado da confluência e da circulação de projetos estéticos e aspirações políticas de cineastas argentinos, brasileiros, bolivianos, cubanos, uruguaios e chilenos, que integravam também movimentos cinematográficos nacionais, como o Cinema Novo (Brasil), o Grupo de Santa Fé e o Cine Liberación (Argentina) e o Ukamau (Bolívia). Instituições como o ICAIC, a Cinemateca de los Tres Mundos (Uruguai) e o Comité de Cineastas de la Unidad Popular (Chile) aderiram à bandeira do NCL e contribuíram para viabilizar produções e teorizações coletivas (Villaça, 2006, p. 139).

Neste sentido, é interessante perceber que há uma pluralidade deste cinema que se espelha em níveis nacionais, por exemplo, no Cinema Novo brasileiro, onde algumas das percepções políticas e propostas difusas criavam uma diferenciação destes cinemas, como é o caso de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, centrados nas problemáticas de miséria no sertão brasileiro em 1964-65. Ao mesmo tempo, havia filmes centrados na vida dos grandes centros urbanos e na intelectualidade, ao passo que se fechavam os cercos pela

²⁴ Como eram chamados os críticos da *cachiers du cinema* da década de 1950 e que em 1960 começam a realizar seus filmes incluídos no movimento da *nouvelle vague*, entre eles, Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Erich Rohmer, entre outros.

ditadura empresarial militar (1964-1981), como é o caso de *A grande cidade* (1966) e *O desafio* (1965), na mesma época. Isso tem a ver, também, com as proposições político-ideológicas dos cineastas que iam mudando de “fases” durante o período do cinema novo²⁵, e que iam desde os já citados temas do sertão, da repressão nos centros urbanos, até o lugar da alegoria como ferramenta de combate à ditadura, como é o caso de *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Macunaíma* (ambos de 1969), por exemplo²⁶.

Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20 - As fases do Cinema Novo, respectivamente: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Os Fuzis* (1964), *A Grande Cidade* (1966), *O Desafio* (1965), *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *Macunaíma* (1969).



Fonte: acervo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

²⁵ Citando Fernão Ramos no texto Breve Panorama do Cinema Novo na Revista Olhar N°4.

²⁶ Diretores dos filmes cinemanovistas, respectivamente: Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha - novamente, Joaquim Pedro de Andrade.

Outro movimento importante de ser colocado ao pensar na realização “marginalizada” ou subdesenvolvida do Brasil, é o que ficou popularizado como “Cinema Marginal”, que se reconhece também como o cinema *Udigrudi*, ou “Cinema de Invenção”, como proposto pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira. Neste cinema, realizado por jovens em diversas cidades do Brasil, como Rio de Janeiro (Julio Bressane, Neville d’ Almeida), Piauí (Torquato Neto), Paraíba (João de Lima Gomes, Pedro Nunes), mas principalmente em São Paulo - que surge paralelamente ao Cinema Novo mas que não recebe a mesma alcunha crítica de um “cinema político”, pois os realizadores do Cinema Marginal estavam interessados em outras propostas e pensavam em possibilidades mais “experimentais” do que políticas a partir das imagens cinematográficas, se é que essa dicotomia de fato é válida, afinal, estes filmes também sofreram com a repressão da ditadura militar. Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, *A margem* (1967) de Ozualdo Candeias, *Matou a família e foi ao cinema* (1968) de Julio Bressane, *Jardim de Guerra* (1968) de Neville d’Almeida, surgem como um cinema independente que explorava uma espécie de “Brasil Oculto”, em que a prostituição, a criminalidade, e todas as mazelas consequentes de um centro urbano metropolitano regido sob a ordem do capital pudesse oferecer. O Cinema Marginal, segue com breve continuidade, sem necessariamente se aliar a um programa político ou com a intenção de reverter o jogo do capital referente à indústria cinematográfica brasileira, como no caso do Cinema Novo. Para os cineastas da Boca do Lixo²⁷, o interesse era construir uma estética pautada pelo “avacalhamento”, a “desorganização” quase anarquista, pois “a partir do lixo, das sobras podres (que pode ser tanto lixo cultural, lixo midiático, como lixo tecnológico) do primeiro mundo, o terceiro mundo tem que fazer um cinema necessariamente precário, mal-acabado, violento, iconoclasta e antiburguês” (Prysthon, 2022, p. 43). O que torna possível de relacionar essas duas frentes de um cinema assumidamente subdesenvolvido aqui no Brasil, é justamente essa relação de pertencimento ao terceiro-mundo, em que ambos, com projetos políticos e proposições de cinemas, seguirão adiante pela próxima década - de 1970. Alguns dos cineastas do Cinema de Invenção se organizam e chegam a criar uma produtora independente chamada de “Belair filmes”, em que seus filmes são subversivos contra a opressão da ditadura e chegam a sofrer inúmeras formas de censura, talvez até mais que os cinemanovistas, pois o cinema novo, em algum momento, tende à institucionalização deste cinema nacional como programa de política nacional. Por outro lado, os cineastas independentes da Boca do Lixo, são colocados no lugar de “apenas vândalos”, ao criar

²⁷ Modo como era referido o reduto de cinemas e produtoras dos filmes independentes e/ou “marginais”, localizado no centro da cidade de São Paulo.

imagens do que pode vir a ser o Brasil. O projeto tem mais a ver com uma transformação no imaginário do cinema do que na condição material de produção do mesmo, podemos dizer.

Figuras 21, 22, 23 e 24 - Filmes iniciais do Cinema Marginal, com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Margem* (1967), *Jardim de Guerra* (1968), *Matou a Família e foi ao Cinema* (1968).



Fonte: acervo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

Entendendo que há uma disputa nacional interna, até mesmo em propostas de como criar um imaginário do terceiro mundo, é interessante pensar como isso também é possível de ser impresso nos demais países pelo terceiro mundo global. O que podemos atestar, é que esses cineastas, além das diferentes proposições em níveis internacionais, mesmo que nesse mesmo sentido de relacionar a liberdade de criação autoral com objetivos políticos coletivos (Gerber, 1982, p. 25), as questões nacionais de cada povo eram diferentes, e, apesar de um pensamento baseado em um programa político mais ou menos unificado da esquerda revolucionária, a proposição de seus cinemas eram distantes umas das outras de maneira até formal:

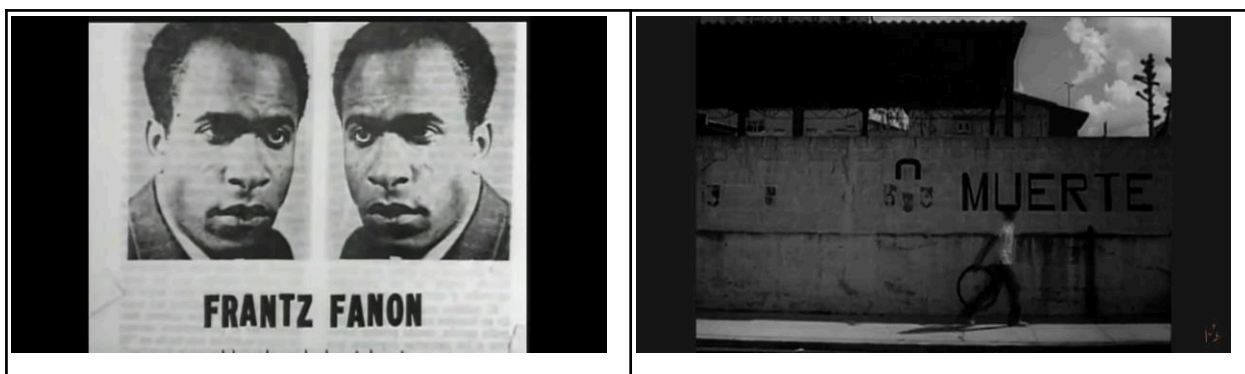
De acordo com a ideia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. Os praticantes do Terceiro Cinema recusam adotar um modelo único de estratégias formais ou transformar-se em um “estilo”, embora isto não tenha significado que eles estivessem alheios ao cinema mundial e à ideia de um modelo, se aberto, ao menos em linhas gerais unificador (Prystion, 2022, p. 21).

Pelo lado discursivo, ainda também havia separações, pois, no Brasil, o Cinema Novo

estava interessado em construir uma identidade nacional que impulsionasse os debates sobre a luta de classes, a miséria no sertão e a repressão ditatorial, totalmente diferente do Cinema de Invenção, que tendia a criar formas de explorar a imagem cinematográfica sem barreiras morais. Já os argentinos, tinham como maior interesse fazer uma espécie de manifestos pragmáticos para a luta revolucionária, como é o caso de *La hora de los Hornos* (1968). Em Cuba, a situação já era institucionalizada pois o país já tinha superado a fase capitalista, e promovia debates e propagandas sobre o programa socialista, de certa forma expondo algumas contradições, como *Memórias del subdesarrollo* (1968). Já na Bolívia, o cinema de Jorge Sanjines está interessado em fabular narrativas que partem de uma luta revolucionária racializada²⁸ como proposta para a superação da situação colonial, vide *O sangue de Condor* (1969). No Senegal, Ousmane Sembène fazia críticas diretas a relação colonial entre a subjugação da França aos modos de vida dos senegaleses, como em *A negra de...* e *Mandabi* (1966 e 1968, respectivamente). Na Costa do Marfim, Bassori Timté realiza um longa que propõe explorar as questões psicológicas dos colonizados em *A mulher com uma faca* (1969). A proposição desses filmes se alinha com aquilo que Glauber Rocha comenta sobre o cinema de bases populares:

Um filme antiimperialista é um filme nacional. O povo produz a cultura popular. Um cinema nacional é a montagem de sons-imagens produzidos pelo povo. O povo tem a capacidade de reencontrar seus próprios sons/imagens se ousarmos dizer que os sons/imagens são nossos próprios sons-imagens (Rocha *apud* Gerber, 1982, p. 39)²⁹.

Figuras 25, 26, 27 e 28 - O Terceiro Cinema pelo mundo, com *La Hora de los Hornos* (1968), *Memórias del Subdesarrollo* (1968), *O Sangue de Condor* (1969), *A negra de...* (1966).



²⁸ “O cinema boliviano, que não existia até poucos anos, nasceu essencialmente dos esforços de Jorge Sanjines, que está se tornando um dos maiores diretores da atualidade. Seus dois primeiros longas-metragens, *Ukamau* e *O Sangue de Condor* (realizados em 1966 e em 1969), procuram exaltar a herança cultural e política do povo indígena que, embora constituía 80% da população boliviana, não é reconhecido legalmente e sofre uma exploração que não é somente econômica, mas também cultural” (Hannebelle, 1978 p. 137).

²⁹ “Da seca às palmeiras” (Roma, janeiro de 1979), Glauber Rocha.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

Ao final da década de 1960, no meio da experiência de intensa mobilização política a partir do cinema, é importante contextualizar como as condições nacionais interferiam diretamente na produção desse imaginário terceiro-mundista através dos filmes, pois, se por um lado “o cinema latino-americano, nos anos 60, foi diretamente atingido pelo romantismo revolucionário”, por outro, “as frustrações da esquerda, bem como as dificuldades políticas e econômicas na América Latina remodelaram esse romantismo durante os anos 70” (Villaça, 2006, p. 162). Esses efeitos, são além da América Latina; nos países africanos, por exemplo, aqueles que são herdeiros da colonização portuguesa — assim como o Brasil, a independência das colônias veio de maneira tardia³⁰, onde o cenário em que cineastas como Sarah Maldoror, por exemplo, filmou *Sambizanga* (1972) partiu da história da luta de libertação angolana enquanto ela acontecia. Nesse sentido, desses cinemas insurgentes do Terceiro Mundo, os cinemas africanos são os mais jovens; portanto, sua luta contra-colonial as quais a América Latina esteve travando durante a década de 1960, ainda se mantém viva durante a década de 1970, só que agora do outro lado do globo e com a questão racial mais latente do que antes. Nesse sentido, a colocação de Mahomed Bamba de que “Na África o cinema se construiu como uma luta pelo direito à imagem, isto é, uma forma de autodeterminação pela imagem” (2006, p. 163), nos coloca defronte à um outro problema na construção do imaginário terceiro mundista, que é a falta de representação racial e de gênero. Afinal, dentre os cineastas citados nesse panorama histórico cinematográfico há pouquíssimos cineastas racializados e quase nenhuma mulher, não que esses grupos não existissem ou não estivessem trabalhando com cinema, possibilitando com que representassem suas identidades de maneira afirmativa, mas que antes da década de 1970, essa produção ainda era pouco pensada como uma maneira de contribuir politicamente às pautas revolucionárias. Justamente por isso, que o interesse é olhar

³⁰ Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique foram os últimos a conquistar sua independência. As lutas pela independência nas colônias portuguesas tiveram início na década de 1960, e a independência foi conquistada apenas na metade da década de 1970 (Santiron, 2023, p. 20).

para a década de 1970, como esse momento de potência ainda mais abrangente e representativo capaz de construir e firmar de fato um imaginário terceiro mundista que seja diferente da ainda jovem da década de 1960. Interessante colocar que essas falhas na possibilidade de construir um imaginário terceiro mundista que se diferenciasse do olhar do cinema hegemônico, do homem cis hétero e branco, fazem parte de sua construção em se desvincular não só de uma estrutura de poder, mas da criação de um outro tipo de cinema, claro, tendo que passar por um olhar construído por uma relação diferente da já tradicionalmente consolidada, nesse sentido. Maíra Tristão Nogueira elabora que:

A partir desse ponto de vista, emerge a proposta dessa pesquisa, de refletir sobre o Terceiro Cinema dentro de uma perspectiva de gênero. Ou seja, acreditamos que depois de meio século, podemos compreender o fluxo do Terceiro Cinema (trazendo a perspectiva da descolonialidade), para analisar filmes de diretoras mulheres, à época (2019, p. 2).

É justamente, por esse eixo da falta de representatividade e imaginário incompleto do terceiro mundo, que podemos entender também — para além das questões de gênero — como se dá a elaboração de um imaginário racializado, e no caso desta pesquisa, com bases fanonianas.

Portanto, os filmes selecionados servirão para contemplar o imaginário terceiro mundista racializado pelo olhar fanoniano, de maneira que serão elaboradas análises de cinemas latino americanos e africanos, após as argumentações teóricas de como se configura o cinema terceiro mundista e suas relações com a teoria fanoniana.

2.2 Configuração e caracterização do Cinema Terceiro Mundista

Como visto no segmento anterior, o cinema terceiro-mundista enquanto afirmação política de um imaginário próprio, é apresentado enquanto embrião na década de 1950 com a “tomada de consciência” dos cinemas nacionais, com as bases emprestadas dos neorealistas italianos do pós segunda guerra. Porém, ele só vem de fato a se consolidar como um “outro tipo” de materialização/proposta cinematográfica na segunda metade da década de 1960, a partir de textos e manifestos importantes escritos por cineastas que buscaram teorizar sobre o cinema pela perspectiva do subdesenvolvimento em seus países. Nesta pesquisa, o enfoque foi nos três textos que marcam a história do cinema feito na América Latina, e que podemos colocar como alicerces do cinema terceiro-mundista: *Eztetyka da Fome*, escrito por Glauber Rocha, contextualizando o cinema Brasileiro, em 1965; *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de Liberación em el Tercer Mundo*, escrito pela

dupla de argentinos Otávio Getino e Fernando Solañas, enquanto uma espécie de manual com proposições de como realizar e manifestar um “Terceiro Cinema”; *Por um cine imperfecto*, do cubano Julio Garcia Espinosa, no qual, diferentemente dos textos anteriores, há um tom de maior elaboração afirmativa, afinal, ainda que num lugar de subdesenvolvimento e terceiro-mundista, as relações de Cuba socialista com as produções cinematográficas enquanto indústria relacionada ao contexto ideológico-econômico-político do país já era mais amadurecido.

Além desses três textos alicerces, existem outros ainda durante a década de 1960 e 1970 que nos fazem ter uma maior completude de ideias do que seria o cinema terceiro-mundista, inclusive, para além da América Latina. Sejam os textos propostos por cineastas-teóricos, sejam os textos de grupos que envolveram sua militância política de esquerda à realização cinematográfica, entre os quais existem: o manifesto partidário da Unidade Popular do Chile, que durante a campanha presidencial de Salvador Allende³¹ elenca algumas propostas prioritárias para o cinema militante; o manifesto do grupo *Cinema Palestino* em 1973, cujo foco é também gerar movimentações capazes de produzir um cinema político militante que ajudasse à causa da libertação Palestina contra o genocídio em curso causado pelo estado de Israel³²; o texto de Fernando Birri, *Cine y subdesarrollo* de 1962 que, assim como o *Uma situação colonial* de 1960 de Paulo Emílio Salles Gomes, existe como uma espécie de ensaio sobre o desenvolvimento das indústrias cinematográficas no contexto de subdesenvolvimento, provocado a partir do colonialismo dos países que promovem o cinema hegemônico³³. Mais uma vez, Glauber Rocha formula uma espécie de superação da

³¹ Ex-presidente chileno que possuía um viés político-ideológico-econômico abertamente socialista e portanto foi deposto via golpe de estado patrocinado pelos Estados Unidos em 11 de setembro de 1972.

³² “É para esse objetivo que nós, homens do cinema e da literatura, distribuimos este Manifesto e pedimos pela criação de uma Associação Palestina de Cinema. Atribuimos a ela seis tarefas:

- 1) Produzir filmes dirigidos por palestinos sobre a causa palestina e seus objetivos, filmes que se originam dentro de um contexto árabe e que são inspirados por um conteúdo democrático e progressista.
- 2) Trabalhar para a emergência de uma nova estética que substitua a antiga, capaz de expressar coerentemente um novo conteúdo.
- 3) Colocar todo o cinema a serviço da revolução palestina e da causa árabe.
- 4) Conceber filmes destinados a apresentar a causa palestina para o mundo inteiro.
- 5) Criar um arquivo de filmes que reunirá material cinematográfico e fotográfico sobre a luta do povo palestino para possibilitar a reconstrução das etapas históricas de sua luta.
- 6) Fortalecer as relações com grupos de cinema revolucionários e progressistas em todo o mundo, participar de festivais de cinema em nome da Palestina e facilitar o trabalho de todos os grupos amigos que trabalham para a realização dos objetivos da revolução palestina”.

³³ Importante ressaltar as conclusões que Paulo Emílio elenca para ter noção do que norteava certos cineastas, críticos e trabalhadores do audiovisual da época, principalmente aqueles que tinham alguma relação com o movimento cinemanovista: “Conclusões: a) a situação da cinematografia brasileira, em seu conjunto econômico-cultural, é caracterizadamente colonial. b) as soluções parciais de problemas podem e devem, ser tentadas e estimuladas, desde que haja a plena consciência de seu caráter de etapas tendo em vista as soluções globais, as únicas realmente fecundas. c) As soluções globais são aquelas que criarão as condições básicas indispensáveis à cinematografia brasileira para emancipar-se do estatuto colonial. d) É dever da crítica brasileira

Eztetyka da fome e elabora agora uma *Eztetyka do sonho* em 1971, menos racional-propositivo no uso das imagens cinematográficas e mais alegórico-onírico, propondo que a razão está num regime reacionário e, portanto, sendo contrário à ela como instrumento de luta: “O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário” (Rocha, 1971, p. 3); o texto que talvez seja um dos mais importantes enquanto formulação sobre a situação do cinema brasileiro, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* em 1973, também de Paulo Emílio Salles Gomes, onde ele vai dar continuidade ao *Uma situação colonial*, mas de maneira mais amadurecida pensando além das relações econômicas-industriais, as relações estéticas e formativas dos trabalhadores do audiovisual no Brasil. Mais tarde, em meados de 1982, o texto *El plano sequência integral* de Jorge Sanjinés, que está mais voltado à uma proposta da configuração estética de um cinema terceiro- mundista racializado a partir da visão dos povos originários andinos.

Pois bem, apesar de todos os textos serem formulados sobre a noção do colonialismo enquanto força opressora regente em seus territórios, seja materialmente ou simbolicamente, apenas alguns têm uma relação basilar direta com a teoria especificamente sobre o colonialismo que havia sendo proposta na época, principalmente os escritos de Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire, Frantz Fanon e afins. Portanto, seremos mais restritos à comentar aqueles que propuseram a partir da união entre o cinema e a teoria fanoniana.

Glauber Rocha formula em seu manifesto *Eztetyka da fome*, sobre quais rumos está tomando e deve seguir o cinema brasileiro, tendo em vista sua perspectiva de cinema terceiro-mundista: “[...] a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (Rocha, 1965, p. 3). Ele propõe que o cinema brasileiro e latino-americano esteja atento para expor — através da arte — a miséria que a colonização deixou e as revoltas capazes de superar a mesma. É sabido, muito por conta do trabalho de Davison Faustino em investigar a recepção e os desdobramentos da teoria fanoniana aqui no Brasil, que Glauber Rocha teve muita influência na propagação do pensamento do intelectual martinicano em terras brasileiras. Juntamente com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)³⁴ e o texto já citado de Paulo Emílio, Glauber Rocha foi um dos propagadores da autoafirmação de um povo colonizado (Faustino, 2022, p. 189) e proponente da discussão sobre o conceito de terceiro-mundo no Brasil, principalmente no que diz respeito ao imaginário terceiro-mundista.

familiarizar-se com os problemas econômicos e legislativos da cinematografia brasileira, e participar do esforço para resolvê-los. e) Participando desse movimento de soberania, a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento” (Salles Gomes, 1960).

³⁴ Fundado em 1955 enquanto órgão ligado ao Ministério de Educação e Cultura, extinto após o golpe empresarial-militar de 1964.

Apesar de certa confusão no texto de Faustino sobre o momento em que a teoria fanoniana chega para Glauber Rocha, pois segundo ele “Não há consenso sobre o momento exato em que Glauber Rocha leu Fanon” (Faustino, 2022, p. 190), não há dúvidas de sua relação revolucionária inerente ao pensamento fanoniano:

[...] a tese de Glauber Rocha, apresentada no início dos anos 1960 - *Estética da fome* -, seria traduzida em 1965 pela revista italiana *Cinema 60* sob o título *L'estetica della violenza*, com o intuito de destacar a opção do cineasta pela revolução, ao lado de Che Guevara e Frantz Fanon (Faustino, 2022, p. 92).

Apenas em nível de justeza e acirramento desta investigação, Raquel Gerber, cineasta e pesquisadora com obras — livros e filmes — importantes para o aprofundamento sobre a relação entre o cinema e a política, o colonialismo e a radicalidade no Brasil, em contato direto com o cineasta, nos mostra que:

Percebi Glauber Rocha analisando a colonização cultural de uma ótica à Fanon, Posteriormente (19/junho/1977) me diz que também influenciado por Albert Camus, Jorge Amado, Euclides da Cunha. Declara ter lido Fanon só em 1962. Mas já tinha escrito o roteiro de *Deus e o Diabo*, filme de integração de suas próprias origens neste país (Gerber, 1982, p. 31).

Deste modo, compreendemos que a relação entre Glauber Rocha e Frantz Fanon se confirma, mas mais do que isso, ela tem desdobramentos e complexidades a partir da junção de várias literaturas as quais Glauber Rocha absorveu para ser capaz de propor um imaginário terceiro- mundista em seu cinema. Além disso, há relações de aproximações a partir de outros eixos entre ele e Fanon, como por exemplo, o que Gerber coloca como a postulação de ambos pela autodeterminação de um “intelectual colonizado” (Gerber, 1982, p. 47), como se ambos ocupassem um lugar de vanguarda na disseminação das ideias do terceiro-mundo, expondo as violências dos regimes da colônia enquanto lidam com as mazelas da colonização. Aqui, há um ponto de crítica que deve ser feito, tanto a Glauber Rocha, quanto aos demais latino-americanos que formularam sobre a relação entre o cinema e o terceiro-mundo com bases na teoria fanoniana, que é o fato de nenhum deles lidar com as questões sobre racialidade como central no problema da colonização, afinal, como coloquei no segmento anterior, são cineastas de uma classe média ou pequena burguesia que estavam à margem sob a perspectiva do cinema mundial, mas que em seus países ocuparam certo lugar de privilégio (mesmo que Glauber Rocha ainda estivesse em certo lugar de isolamento na Bahia em relação ao eixo Rio-São Paulo do cinema brasileiro). Sendo assim, nas teorias do cinema terceiro-mundista, ou no terceiro-cinema, a questão racial é apenas mais “uma das” problemática envolvidas no processo colonial, e não “a” questão que está no cerne das problemáticas, como compreende Fanon: “O bem-estar e o progresso da Europa foram

construídos com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos. Isso, nós decidimos não esquecer” (1968, p. 94). Todavia, o que podemos afirmar é como a proposição de Glauber Rocha pela *Eztetyka da fome*, é abertamente relacionada com a mesma que Fanon reivindica para os *Condenados da Terra*, seja na relação entre a cultura nacional como fundamento da libertação colonial, seja por meio do entendimento da violência enquanto agenciador da independência e liberdade do colonizado:

O que para Fanon é essencial é que a alforria, o livramento total do escravo, do colonizado e de todos os oprimidos, é a necessidade de uma libertação interna que caminha lado a lado com uma libertação exterior. E esta libertação tem que ser conquistada através do combate e não passivamente (Gerber, 1982, p. 49).

Já os argentinos Octavio Getino e Fernando Solañas, propõem algo mais próximo de um manual do que um manifesto. Em *Hacia un tercer cine*, os autores fazem um panorama de como está posto o cinema latino-americano e evocam a potencialidade da realização de um cinema terceiro-mundista, ou melhor, um terceiro cinema. Eles partem de uma questão, que vai nortear os caminhos a serem seguidos: é possível fazer um cinema revolucionário sem a revolução? Acredita-se que sim, que o movimento de estar fazendo um cinema anti-imperialista, contra colonial e revolucionário, seguindo as noções ideológicas em que se baseia o conceito de terceiro mundo, é também estar fazendo parte do processo da revolução, e tem como premissa se desvincular, a partir do cinema, das representações coloniais, criando um pensamento e imaginário próprios enquanto terceiro mundo: “[...] como diria Fanon, terá que ser possível, ou seja, a cultura, o cinema, a beleza, pelo menos, o que mais nos importa, a nossa cultura, o nosso cinema e o nosso sentido de beleza” (Getino, Solañas, 1969, p. 6). Esse texto, é escrito após a realização de um longa metragem - de autoria da dupla argentina .

Importante dentro da noção de um cinema militante, *La hora de los hornos*, de 1968, é um documentário feito enquanto Getino e Solañas faziam parte do *Grupo de Cine Liberación* (GCL), formado por cineastas militantes que tinham como intento o de criar um cinema capaz de transformar a realidade imposta por consequência da colonização e do imperialismo. De certa forma, o termo “Terceiro cinema” vem a partir de suas afirmações. Juntamente com o texto *Hacia un tercer cine*, “[...] o conceito do Terceiro Cinema foi concebido pelo grupo Cine Liberación como um cinema da liberação, da ‘descolonização cultural’ que poderia ser demonstrada por meio das concepções estéticas, narrativas e de linguagem” (Nogueira, 2019, p. 15). O GCL estava implicado em realizar algo próximo ao que o Eisenstein tinha em mente, um cinema que engajassem o público politicamente de forma ativa, nesse sentido, uma das chaves dos filmes feitos por eles, era a ideia de “obra inacabada” cujo público fosse agente e

não apenas espectador:

Como afirma Núñez (2009), a repercussão do manifesto foi eficaz para que os cineastas latino-americanos percebessem a importância de contextualizar seus filmes em um debate político maior, ao invés de permanecerem centrados em cada país. Entretanto, como afirmariam mais tarde Getino e Valleggia (2002 apud Núñez 2012), o conceito do Terceiro Cinema representa uma obra "inconclusa", a ser completada durante a projeção, no diálogo com o espectador. Ou seja, a característica marcante dos trabalhos do Cine Liberación, teoricamente, é que jamais estão "fechados" ou "concluídos", abrindo possibilidades para elaborações pós projeção (Nogueira, 2019, p. 2).

No mesmo ano (1969), em consonância com argentinos, o tom de manifesto volta por causa do texto *Por un cine imperfecto*, do cubano Julio García Espinosa. Diferente de Glauber Rocha, Octavio Getino e Fernando Solañas, Júlio García Espinosa vive num país onde a relação institucional com as demandas anti-imperialistas e contra coloniais estão dadas à nível político. A revolução cubana venceu, e foi vitoriosa após anos da tentativa dos países imperialistas em extinguir a experiência socialista fundamental na América Latina. Em Cuba, há o *Instituto del Arte y Industria Cinematográficos* (ICAIC), fundado em 1959 após a revolução cubana (1953 - 1959), um órgão governamental que tinha/tem como objetivo o de criar um imaginário nacionalista sobre Cuba a partir da realização de filmes e programas que buscam comunicar-se com o povo cubano de forma a se combater a hegemonia das imagética dos países imperialistas do ocidente. Importante frisar que o ICAIC tinha, não apenas o apoio institucional dos revolucionários que construíram a revolução cubana, como a base teórica de suas ações era fundamentada por outros revolucionários que estiveram teorizando e/ou militando juntamente a outros combatentes para realizar outras revoluções em diferentes momentos históricos e em diversos campos do globo: "A identificação se dava, sobretudo, em torno da proposta de que era preciso gerar ação através dos filmes. As inspirações teóricas desses cineastas eram muito variadas e se ramificavam por nomes como Brecht, Fanon, Gramsci, Sartre, Mariátegui, Marx" (Villaça, 2006, p. 143). O nome de Fanon não é à toa, antes mesmo da publicação de *Condenados da Terra* em 1961, o *Pele Negra, Máscaras Brancas* em 1952 teve influência também, em se tratar de um livro que lida diretamente com as questões raciais que permeiam toda a América Latina, além do mais:

Dentre os teóricos citados pelos cineastas latino-americanos acreditamos que Frantz Fanon seja especial referência, pela grande acolhida de sua perspectiva humanista e anticolonialista, presente nos ensaios *Pele negra, máscaras brancas* (1952) e *Os condenados da terra* (1961). Fanon sugeria a necessidade de uma linguagem que pudesse espelhar a autenticidade, a consciência crítica e independente dos oprimidos (Villaça, 2006, p. 143).

Podemos ver como Fanon esteve presente junto a construção das teorias que emendam

o cinema ao conceito de Terceiro-Mundo, e em breve veremos como a teoria fanoniana está inserida nas imagens propostas por esses cinemas também, mas por enquanto, cabe reafirmar como é impossível criar um imaginário terceiro mundista, ou uma autodeterminação política de terceiro- mundo sem passar pela teoria fanoniana:

Influenciado por Sartre, Fanon propunha um novo conceito de engajamento, e tratava da questão da conscientização bem como da busca da identidade nacional nos seguintes termos: “o intelectual que quer fazer obra autêntica deve saber que a verdade nacional é primeiro a realidade nacional”. Fanon, que pensava o Terceiro Mundo como lugar da promessa de libertação do homem universal, destacava a cultura como um espaço privilegiado onde se processava a tomada de consciência dos indivíduos e se travava a luta política. Em *Os condenados da Terra*, o autor defendia a necessidade de edificação do “homem novo” e da revolução através de uma “violência libertadora”. Encontramos esses mesmos termos em depoimentos de cineastas cubanos como Santiago Alvarez, García Espinosa e Gutiérrez Alea, que proclamavam a libertação do povo através da cultura. Também identificamos as idéias de Fanon na obra do crítico cubano Ambrosio Fornet que definia o NCL: *por una parte, como un cine de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial, y por la otra, como un cine de afirmación nacional en el contexto de la lucha antiimperialista* (Villaza, 2006, p. 144).

Voltando a Júlio Garcia Espinosa e o seu texto, temos posto que a relação da ideia e construção de uma nação, juntamente com o cinema está num sentido favorável; portanto, há uma formulação e entendimento sobre o próprio cinema enquanto ferramenta de transformação social mais evidente. Tanto é, que seu texto não está interessado em descobrir quais caminhos são errôneos, e sim, provocar um direcionamento o qual será seguido enquanto possibilidades desse Terceiro Cinema. Ao iniciar o texto com a famosa frase, “Hoje, um cinema perfeito — técnica e artisticamente realizado — é sempre um cinema reacionário” (Espinosa, 1969, p. 1), ele promove um pensamento em que se baseia toda sua teorização. Está propondo que, apesar da impossibilidade de equiparação para com os cinemas hegemônicos, por conta da colonização e do imperialismo, os cubanos no pós-revolução, não devem almejar se equivar — artística e tecnicamente — com esses cinemas. Ao contrário, devem entender que essas impossibilidade e/ou imperfeições, são as características que fortalecem a cultura nacional e o imaginário criado pelo cinema terceiro-mundista, algo próximo ao que Paulo Emílio Sales Gomes formula sobre o cinema brasileiro anos mais tarde em *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973. Assim sendo, conforme Espinosa, esse ideário de “perfeição” não é cabível na construção do imaginário terceiro- mundista; devemos, portanto, aderir ao fazer próprio deste terceiro cinema, com uma consciência própria e assim criar um imaginário de representações próprias.

Por último, como fim das configurações desse cinema terceiro mundista, retomo Glauber Rocha, em 1971, quando ele formula, exilado do Brasil, mais um manifesto a que dá

o nome de *Eztetyka do sonho*. Assim como os demais cineastas teóricos citados anteriormente, eles não estão interessados em realizar um cinema do terceiro-mundo que aspira replicar padrões das grandes nações imperialistas, mas sim, o cinema desses mesmos países que tem uma produção voltada política e ideologicamente a um cinema que reivindique por meio do fazer artístico, demandas de uma nova sociedade que visa superar as contradições da colonização: o capitalismo de dependência, o racismo e a miséria das nações colonizadas. Por exemplo: “Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária” (Rocha, 1971, p. 2).

Como uma superação da *Eztetyka da fome*, Glauber Rocha compreende que a arte revolucionária, ou seja, o cinema terceiro-mundista, não deve se ater a um objetivo apenas político, mas também filosófico, e especular sobre o futuro e a emancipação humana com bases distantes da razão. Operando por um entendimento contrastante ao racional, o sonho seria, então, a ação capaz de guiar uma criação estética emancipadora: “Na medida em que a desrazão planeja as revoluções, a razão planeja a repressão” (Rocha, 1971, p. 3). Nesse sentido, há uma inventividade nas decisões estéticas escolhidas pelos realizadores do *cinema terceiro mundista* enquanto uma ruptura com o cinema hegemônico, na tentativa de alcançar um novo imaginário, deve-se, portanto, atingir — pelas imagens — um outro tipo de consciência e de olhares. Um outro lugar do inconsciente é afetado principalmente pelo trabalho simbólico e alegórico realizado; os realizadores do terceiro mundo devem entender o poder que o cinema tem enquanto manifestação artística capaz de reverberar ações:

O cinema materializa a história — traduz o tempo e o momento de modo peculiar através de símbolos. Por causa de sua alta capacidade de condensação, o símbolo pode traduzir a cultura de um país em seus processos cumulativos e multifacetados, cambiantes a todo instante. Além do mais, o cinema pode, pela sua técnica, captar e traduzir o momento da “ação” (Gerber, 1982, p. 25).

Aqui, há uma retomada ao pensamento de Fanon que busca investigar também as psicopatologias do povo colonizado e sua afetação aos indivíduos, mas também os desdobramentos disso na cultura a partir do inconsciente. Portanto, para subverter a lógica colonialista por meio do cinema, é preciso empreender um tipo de cinema em que as imagens alterem também e/ou sejam relacionados ao inconsciente do povo colonizado:

Para a subversão da linguagem dominante - no caso, a linguagem cinematográfica - o intelectual viveria o processo da descolonização cultural tal qual o descreve Roland Corbisier, intelectual isebiano. Jean-Claude Bernardet aventou já a hipótese de ter o Iseb funcionando como uma espécie de pré-consciente ideológico do Cinema Novo. [...] Assentada sobre o ideal da superioridade do colonizador, a

ideologia colôniaista cria uma discriminação em termos de “natureza” e “essência” que dá ao colonialismo um fundamento metafísico, que o situa além do tempo e fora da história. Talvez por isto Paulo Emílio Salles Gomes tenha afirmado que a natureza do “ocupado” nunca cessará de dessoldar-se inteiramente do “ocupante”, porque esses processos implicam a consciência na sua relação com os conteúdos reprimidos do inconsciente. A colonização é também repressão (Gerber, 1982, p. 31).

Relacionado a isso, o próprio Glauber Rocha compartilhava de um entendimento próximo ao de Fanon sobre a questão da cultura enquanto agente impregnado aos efeitos da colonização. Em certo texto publicado na revista *Cine Cubano*, nº 52-53: “O ‘Cinema Novo’ e a Aventura da Criação”, ele coloca:

Neste mundo dominado pela técnica, ninguém escapa à influência do cinema, mesmo os que nunca assistem a filmes. Geralmente as culturas nacionais não conseguiram resistir à maneira de viver, à moral e, sobretudo, ao fantástico impulso que o cinema deu à imaginação. Contudo, é impossível falar de cinema sem mencionar o cinema americano (Hennebelle, 1978, p. 215).

Esse desacordo, podemos colocar assim, com a forma-estrutura de um cinema hegemônico como ferramenta tática, existe disseminado em outros cinemas pelo *Terceiro Mundo*. Aqui é importante dar ênfase aos que estão localizados no norte do continente africano e no oriente médio, seja o *cinema djidid* na Argélia, que juntamente aos combatentes da *Força de Libertação Nacional* ao qual Fanon foi o principal vetor intelectual mas também militante ativo, tinha como proposta diretamente relacionada com os ideais do Grupo de Cinema Palestino, os cineastas militantes da Unidade Popular no Chile e o GCL no seu manifesto *Hacia un tercer cine*, em criar um cinema que “Não se trata, para os diretores de apresentar um espetáculo agradável ao olhar e que se esqueça na saída da sala de projeção” (Hennebelle, 1978, p. 150), e sim de fazer um chamado à luta revolucionária. Para isso, importa frisar o rompimento — que os principais teóricos citados almejavam — com a idealização estética e produtiva dos cinemas industriais hegemônicos, assim como coloca o crítico Hassan Abu Ghanima: “é preciso abandonar os métodos tradicionais do cinema hollywoodiano e substituí-los por métodos adaptados às necessidades dos povos em luta, de maneira a traduzir corretamente, na medida do possível, suas esperanças e aspirações” (Hennebelle, 1978, p. 211)³⁵. Esse lugar da recusa também é implicado pelo grupo *Gama’at as cinema al guedida* do Egito que formula em 1972 no festival de cinema de Damasco, ainda sobre as formas próprias de se criar um *imaginário terceiro-mundista*:

É importante estabelecer um diálogo real no seio da cultura egípcia para criar novas formas. Formas que não copiem eternamente exemplos estrangeiros. Passamos muito tempo procurando imitar o Ocidente. Nossa posição é uma posição de

³⁵ Texto integral em *La Voix des Ouvriers Jordaniens*, julho de 1973.

combate fundada numa série de recusas: recusa da antiga orientação do cinema egípcio, recusa dos antigos métodos, recusa de compromissos (Hennebelle, 1978, p. 145).

Aqui, vale a pena ressaltar como os países do continente africano, sejam os que compõem o mundo árabe, como Egito, Mauritânia e Argélia por exemplo, tem um papel fundamental para a construção desse “outro tipo de cinema” em relação ao imaginário hegemônico do ocidente. Além deles, outros países como Nigéria e Senegal, que começaram a desenvolver um cinema próprio apenas a partir da década de 1960, também existem no seio da proposta de um terceiro-mundo racializado. Portanto, uma crítica que é importante de ser feita neste momento, é, além de reforçar as pautas raciais como centralidade no terceiro-cinema, também entender que faz-se necessário compreender o impacto da dita “África Negra”³⁶ na construção do imaginário do terceiro-mundo no cinema e reafirmá-la como parte do terceiro-cinema, mesmo que houvesse diferenciações formais-estéticas e/ou temáticas/narrativas dentro de algumas propostas, assim como houvera no cinema brasileiro. Guy Hennebelle, por exemplo considera que esse tipo de cinema africano, em específico o senegalês, com nomes como Ousmane Sembene e Djibril Diop Mambéty, ainda estavam na fase inicial - neorealista - para se tornarem um tipo de Terceiro cinema; ao mesmo tempo, afirma que “Os filmes desses cinemas jovens oferecem, de modo geral, um espelho bastante fiel da sociedade que os gerou” (Hennebelle, 1978, p. 157). Porém, ele coloca algumas questões sobre esse cinema não corresponder às propostas formuladas pelos argentinos para a configuração de um Terceiro-cinema, principalmente por conta de dois motivos: o primeiro, porque ele entende que os filmes são ideologicamente idealistas demais, onde os autores não propõem efetivamente uma transformação estrutural da sociedade por meio de seus filmes; o segundo, por entender que há um apelo revolucionário maior do que o necessário e portanto não são pautados por uma exequibilidade dessas ações.

Nesse sentido, me parece estranho esse tipo de escolha, visto que, pelas suas próprias palavras, Hennebelle parece compreender as próprias contradições da iniciação de uma teoria relacionada a cinemas tão jovens:

Devido ao nome de “terceiro cinema”, tal cinema às vezes é confundido com a produção cinematográfica do terceiro mundo como um todo. O que é um erro: há cinemas do terceiro mundo que pertencem ao primeiro ou segundo cinema e cinemas (ou filmes) ocidentais que pertencem ao terceiro cinema. O terceiro cinema é, para Solañas e Getino, aquele que reconhece a luta anti-imperialista dos povos do terceiro mundo e seus equivalentes nas metrópoles imperialistas como o eixo da revolução mundial, que também é “a maior manifestação cultural, científica e

³⁶ Referente aos países africanos abaixo do deserto do Saara, chamado de África Subsaariana. Importante colocar que a denominação de África Negra vem a partir de uma diferenciação com o norte do continente que tinha uma influência árabe e europeia e portanto era considerada “mais branca”.

artística de nossa época”. Conceito ainda em formação, que precisa ser completado, precisado, enriquecido. O que só poderá ocorrer através da acumulação e, posteriormente, da confrontação de experiências múltiplas, pertencentes a vários contextos nacionais e políticos (Hennebelle, 1978, p. 205).

Aqui, creio que conseguimos construir um entendimento de como surge, se caracteriza e em que se baseia a ideia desse cinema terceiro-mundista, e seu imaginário a partir das teorizações propostas por Fanon e sua aproximação com a temática da racialidade inerente à essas teorias. Agora, me interessa fazer um breve apanhado de como são lidas essas teorizações sobre o cinema terceiro-mundista na contemporaneidade a partir de alguns autores que são referenciais sobre o tema.

Em seu capítulo *Cinema e teoria do terceiro mundo*, do livro *Introdução à teoria cinematográfica*, Robert Stam aponta para o entendimento geral do que seria o *Terceiro Mundo*, a partir da visão geopolítica: há os países capitalistas desenvolvidos configurando o primeiro mundo; o bloco de países comunistas enquanto segundo mundo; os países colonizados e que se mantém pobres independentemente do regime que vigora, configurando o terceiro mundo. Ao mesmo tempo, cria-se uma contradição nessa denominação, pois os países que são colocados enquanto terceiro mundo, não são necessariamente iguais em suas caracterizações de pobreza, de raça e de classe; o que faz com que se configurem de tal maneira está ligado às questões de dominação econômica estrutural, ao invés de características humanistas generalizantes (Stam, 2009, p. 113).

Adentrando aos filmes propriamente, Stam entende que existe uma aproximação da proposta do cinema terceiro-mundista com a proposta do neorealismo italiano. Com ênfase no cinema latino americano, ele aborda essa relação por uma perspectiva material, entendendo que há certa influência de pensadores como Cesare Zavattini ao apresentar seminários em Cuba, e dos realizadores cubanos e fundadores do ICAIC como Julio Garcia Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea terem estudado cinema em Roma. Porém, pode-se perceber essa relação em diversas nacionalidades por uma noção tanto estética, pelo uso de equipamentos de som direto, as vozes dubladas e as câmeras que se deslocam mais livremente em contraponto ao cinema hegemônico, quanto ideológica, a partir do uso das cidades enquanto cenários cabíveis para as histórias narradas, o povo (não atores) como parte substancial do filme e a aproximação de imagens documentais em meio a narrativa.

Além disso, Stam reconhece em Fanon a figura de crítico precursor ao cinema hegemônico, no qual foi capaz de evidenciar algumas demandas para o cinema terceiro-mundista. Partindo daquilo que há em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*,

enquanto análise das representações dos povos racializados e colonizados, muitas das críticas e dilemas que eram propostas contra os cinemas hollywoodianos e europeus eram justamente a produção de uma falsa “identificação”:

O tema da identificação também possuía uma dimensão cinematográfica, intimamente relacionada a debates posteriores na teoria do cinema, que igualmente passaram a tratar de identificação e projeção, narcisismo e regressão, “posicionamento espectral”, “sutura” e ponto de vista como mecanismos básicos na constituição do sujeito cinematográfico (Stam, 2009, p. 117).

Nesse sentido, uma das contribuições que Fanon deixou para o cinema, em específico o terceiro-mundista, é um certo preâmbulo do que os argentinos, Getino e Solañas, desenharam sobre a ideia de que o espectador é um ator conjunto ao filme. Essa proposta de participação, está dada em todo o terceiro-cinema, com mais ou menos ênfase. Fábio Nuñez afirma que “talvez o mais importante para essa teoria não é o filme propriamente dito, mas o que está fora da tela, a recepção que a obra fílmica realiza, e por conseguinte, a sua função incluída em um processo maior” (Nuñez, 2006, p. 78), assim, nos elucidando de que o cinema terceiro-mundista, além do filme em si, está preocupado com outras questões além de um certo “puritanismo” cinematográfico. Não é apenas analisar os planos, o tempo e a montagem, é também entender que há um processo de produção novo sendo concebido para que o resultado seja um novo tipo de cinema capaz de ser representado e exequível nos países terceiro-mundistas. Nuñez amarra: “o espectador é o verdadeiro ator do filme, [...] visto como um deflagrador do processo fanoniano de ‘criação de homens novos’” (Nuñez, 2006, p. 78), de tal forma, que essas proposições são bastante similares ao que, em Cuba, Espinosa também tinha como ideário. Entender que no terceiro cinema, nesse caso com ênfase na América Latina, o que se procura é transformar o cinema em uma arte revolucionária própria, mas que para isso, é preciso passar por uma série de questões que mudem também sua forma de produção, de exibição e distribuição, de maneira que “a crítica e a reflexão da realidade do mercado cinematográfico latino-americano são aspectos presentes nessas teorias” (Nuñez, 2006, p. 80).

Num outro momento (e em outro texto), Nuñez vai recolocar essas teorias do terceiro cinema, sobretudo latino americanas, em um contexto mais atualizado, pensando não apenas o cinema como potência transformadora, acrescenta também a mídia televisiva, entendendo que é a partir do encontro com a televisão que os realizadores podem reconhecer os anseios populares:

Cabe ao revolucionário separar os aspectos negativos dos positivos das mídias e buscar criar um cinema popular (melhor dito, uma narrativa fílmica/televisiva popular), tanto em termos de construção narrativa (principalmente, já que é o

problema mais espinhoso herdado do imperialismo) quanto em termos de estrutura global, ou seja, a posse coletiva dos meios de produção audiovisual, que significa uma autêntica inter-relação entre quem cria o produto audiovisual (fílmico ou televisivo) e quem o recebe (Nuñez, 2016, p. 192).

Em consonância, Ella Shohat e Robert Stam argumentam que houve, justamente por um poder sobreposto em relação às mídias e sua divulgação, que o imaginário imperialista no cinema faz com que tanto no cinema quanto na televisão “uniu narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador” (Shohat, Stam, 2006, p. 159), seja pela representação em tom de zombaria que o Georges Méliès faz dos hábitos norte africanos em *Le Musulman Rigolo* (1902), os filmes e seriados do personagem Tarzan³⁷, que inclusive são comentados por Fanon, até os filmes hegemônicos (ou *mainstreams*) como *Indiana Jones*, citados pelos autores. Isso gerou, em contraponto para os realizadores-teóricos, na intenção de criar o imaginário terceiro-mundista, um movimento de reflexão e criação experimental (ou alternativa) constante: “o fato é que as técnicas do metacinema e da reflexividade se tornaram comuns no cinema terceiro-mundista” (Shohat, Stam, 2006, p. 396).

Assim, entendo que as características do *cinema terceiro mundista*, perpassam tanto as elaborações sobre a produção - exibição e distribuição, quanto a consolidação de um *imaginário* próprio por meio de narrativas, linguagens e relações próprias do fazer cinematográfico.

³⁷ “Aconselhamos a experiência seguinte para quem não estiver convencido: assistir à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem negro se identifica de facto com Tarzan contra os negros. Em um cinema da Europa, a coisa é muito mais complexa, pois a platéia, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens da tela. Esta experiência é decisiva. O preto sente que não é negro impunemente. Um documentário sobre a África, projetado em uma cidade francesa e em Fort-de-France, provoca reações análogas. Melhor: afirmamos que os bosquímanos e os zulus desencadeiam, ainda mais, a hilariedade dos jovens antilhanos. Seria interessante mostrar que, neste caso, o exagero reativo deixa adivinhar uma suspeita de reconhecimento. Na França, o negro que vê tal documentário fica literalmente petrificado: não há mais escapatória, ele é, ao mesmo tempo, antilhano, bosquímano e zulu” (Fanon, 2020, p. 161).

CAPÍTULO 3

NÓS DECIDIMOS NÃO ESQUECER

Neste momento, no capítulo final desta dissertação, o interesse se dá em fazer uma análise de alguns filmes da década de 1970, que se encaixam naquilo que colocamos como *cinema terceiro mundista racializado*, onde pretendemos aproximar filmes feitos sob o prisma do *terceiro cinema*, que apesar de distintos em determinadas características, como nacionalidade, gênero e direção, se encontram em outras, como modos de produção, narrativas e proposições ideológicas-políticas. A partir da separação de cada filme em subcapítulos, cada segmento tratará de uma análise fílmica — diferentes entre si, capazes de fazer a relação entre os filmes e a *teoria fanoniana*.

Antes, precisamos estipular os tópicos da *teoria fanoniana* que serão abordados durante as análises dos filmes. Iremos nos decorrer e debater questões como: a relação de poder imposta aos sujeitos a partir da relação entre *o homem de cor e a branca*; a forma como pessoas racializadas lidam com *violência*, seja ela de maneira direta-material ou indireta-psicológica; aquilo que é entendido por Fanon enquanto *alienação* dos sujeitos racializados-colonizados, e que por consequência se dá sobre *suposto complexo de inferioridade*; a representação de uma espacialidade do *Terceiro Mundo* comum aos filmes. Durante a análise, as categorias citadas previamente que iremos relacionar às obras não serão exclusivas de uma ou de outra, tampouco haverá um esgotamento ou completude delas em todos os filmes. Além disso, tanto a introdução de conceitos, quanto o desenvolvimento de interpretações serão propostos durante as análises; portanto, o texto será desdobramento de um paralelismo daquilo entendido como *teoria fanoniana* e os filmes.

3.1 Soleil ô

Figura 29 - Cena do filme *Soleil ô* (1970) em que um personagem afirma o subdesenvolvimento dos povos africanos.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Filmado em 1969 e exibido em 1970, *Soleil ô* é um filme que marca uma passagem de décadas fundamentais para o cinema terceiro mundista, pois é quando parece haver uma colocação mais propositiva de como as questões raciais e de classe são colocadas lado a lado no projeto revolucionário para o Terceiro Mundo. Além disso, como coloca Teshome Gabriel: “O filme mauritano *Soleil O*, de Med Hondo, também mostra a forte influência do pensamento fanoniano de *Pele Negra, Máscaras Brancas*” (Gabriel, 1979, p. 39), de tal forma que podemos perceber semelhanças estruturais tanto na forma do filme com a escrita de Fanon, quanto o que se passa em sua narrativa, com as teorias propostas em *Pele Negra*. E poderemos ir um pouco além, pensando que há também uma chamada à luta revolucionária e de conscientização do espectador como há nos *Condenados* - que é a principal referência para os cineastas-teóricos que elaboraram sobre o cinema terceiro mundista; por isso, o filme se torna tão essencial enquanto objeto de análise dessa pesquisa, pois ele permite que apresentemos as ideias de Fanon no cinema de uma maneira tão assentada.

Partindo para o filme, podemos perceber que ele possui uma estrutura capitular-episódica, com cenas que não necessariamente se entrelaçam, mas que servem para contar uma história em específico. Na verdade, aqui temos a primeira chave para estabelecê-lo numa categoria de cinema terceiro mundista, pois o filme como um todo pretende ser um

projeto alegórico, propondo simbolizar o trajeto da vida de um homem racializado que parte para a metrópole colonizadora. Portanto, há um propósito no uso da alegoria: contrariar a expectativa do espectador que está convencido a entender o “sentido” da obra por uma representação direta de seu discurso, pois, se na alegoria a compreensão de uma obra é dada de maneira indireta, é para que a opacidade, ou pelo menos algum conflito com as imagens, seja fundamental para a absorção da obra — uma maneira de codificar e complexificar o discurso. Assim, é preciso estabelecermos alguns critérios para a análise, discutindo o que é o estilo em um filme — especificamente em *Soleil ô* — e quais ferramentas estilísticas e narrativas, como o uso da alegoria, são elaboradas na obra.

O uso de um estilo para trazer à tona os pensamentos do diretor não é raro nos filmes, o plano discursivo não está apenas nos diálogos, mas também nas imagens, nos sons e na forma como eles são mostrados. Pode-se dizer então que, de certa maneira, o que se filma e como se filma, estão imbricados e se relacionam conjuntamente para criar o filme que foi pensado a partir de uma mesma matriz. Essa matriz, eu vou chamar de estilo.

Primeiro, devemos entender do que se trata o estilo de maneira conceitual. A pesquisadora Juliana Rodrigues coloca que o estilo pode ser relacionado a um cineasta (o estilo de Med Hondo), a um filme em específico (o estilo em *Soleil ô*), ou a um grupo de filmes (cinemas terceiro-mundistas) (2021, p. 42), mas que ambos dizem respeito a uma série de escolhas técnicas e artísticas (materiais e subjetivas, ou, forma e conteúdo) com determinado fim. Claro que o estilo não é uma exclusividade da arte cinematográfica, pelo contrário, ele está presente nas artes como um todo. Ao retomarmos Susan Sontag - que esteve brevemente presente no segundo capítulo dessa dissertação -, veremos como ela coloca que a forma e conteúdo devem ser observados da mesma maneira quando se pretende analisar uma obra, pois não há nada meramente gratuito na intenção do(s) autor(es) (2020, p. 30), desde as escolhas dos diálogos entre os personagens, ao movimento de câmera e uso do som em um filme. Podemos resumir em dizer que a forma é também parte do conteúdo, assim como o conteúdo se adequa a sua forma. No caso do cinema, é até possível que se analise determinado aspecto específico da obra sem levar em consideração o estilo, mas é impossível, ao se tratar de um filme, ignorar algum traço de seu estilo: “Falar do estilo é uma maneira de falar sobre a totalidade de uma obra de arte” (Sontag, 2020, p. 32). Compreendendo a existência de um terceiro cinema e do estilo como algo que existe em toda obra de arte, com mais ou menos complexidade (Sontag, 2020, p. 33), o desafio agora é mostrar como as escolhas do realizador — Med Hondo — são propostas estilisticamente, e de qual modo isso se entrelaça à uma relação do cinema terceiro-mundista.

Levando em consideração o que já foi posto anteriormente, o filme está interessado em falar sobre a relação de um Traseunte na cidade francesa a partir da sua percepção que vai sendo criada enquanto um negro colonizado. A relação com a teoria fanoniana no filme é colocada de diversas formas, seja nas cenas de encontros e desencontros com demais personagens, seja pelas narrações em *off* que ocorrem durante todo o filme, seja pelas imagens em preto e branco que servem — também — para dar um contraste na pele negra em relação aos personagens brancos. A maneira com que o cineasta consegue nos comunicar de tais teorizações que se criam a partir das representações, pode ser lida pela proposta da Subjetiva Indireta Livre (SIL). A SIL é um conceito criado pelo cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) baseando-se em outro conceito mais antigo da literatura, o Discurso Indireto Livre (DIL) que, de maneira resumida, se propõe a colocar a voz do autor fundamentado em seus personagens durante a narrativa de sua obra. Importante ressaltar que a leitura de Pasolini sobre o DIL propõe uma caracterização ideológica deste recurso:

A categoria do infinitivo no Discurso Indireto Livre implica assim uma epicidade humilde, que eu diria aqui sindical: não implica, por conseguinte, um simples “reviver” do discurso de um locutor como personagem particular, anagraficamente e sobretudo socialmente individualizada, mas de um locutor típico, representante de toda uma categoria de locutores: portanto de um ambiente ou mesmo de um povo... A simpatia de um autor a reviver gramaticalmente o seu discurso não se dirige assim a si próprio apenas, mas a todos o que, como ele, vivem - ao seu mundo (Pasolini, 1982, p. 64).

Propondo então uma ideia paralela ao DIL no cinema, Pasolini vai elaborar sobre o SIL a partir do que ele observa em cinemas de sua época. Vale lembrar que o texto Cinema de Poesia é de 1965 — justamente na guinada dos cinemas novos pelo mundo. Antes, gostaria de destacar que há algo próximo entre o que Pasolini observa o cinema, e em como Glauber Rocha formula em 1971, atentando-se ao onírico:

o cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade de seus arquétipos (recapitulando: observação habitual e, portanto, inconsciente da mímica, do ambiente, da memória e dos sonhos) e pelo prevalecer habitual no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem visual (Pasolini, 1982, p. 141).

Talvez, por modos diferentes de se expressar, ambos percebem no cinema uma maneira de representar o mundo enquanto uma superação da linguagem que conhecemos, tendo como sua capacidade maior a estilização deste mundo. Assim, faz da SIL no cinema uma possibilidade estilística articulada, capaz de criar novas expressões “sufocadas pela tradicional convenção narrativa”, e no fim, encontrando a partir da técnica, qualidades

“oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias” (Pasolini, 1982, p. 146), ou seja, aquilo que se pretende ser o cinema terceiro- mundista, como é o caso em *Soleil ô*.

Desde os primeiros momentos do filme, somos levados a pensar sobre a fabulação da colonização, a ideia mítica de um povo superior e um inferior. A animação dos créditos iniciais nos aparece como uma espécie de preâmbulo, se desenvolvendo a partir da figura de um homem africano que após ser abraçado pelas figuras europeias é utilizado como apoio, indicando certa submissão daquele homem que está ali representando um continente subalterno; afinal, é pelas exploração dos povos do terceiro mundo que a Europa cria estruturas para se manter em pé.

Na primeira cena filmada, estamos numa igreja e vemos um grupo de homens africanos sendo batizados enquanto pedem desculpas por pecarem. Qual o pecado? Falar a sua língua materna. Nessa cena podemos indicar a primeira relação entre o filme e a teoria fanoniana de maneira efetiva, porque há nela uma questão muito cara para Fanon (curiosamente, a primeira cena do filme é sobre a mesma questão que o primeiro capítulo de *Pele Negra, Máscaras Brancas*), a relação entre o negro e a linguagem. Num primeiro momento vemos uma cruz cristã em primeiro plano, homens negros chegam ao altar em que a cruz está, e logo presenciamos o homem branco enquanto figura clérigo; ele não fala nada, mas dada a situação podemos pressupor que ele simboliza aquilo que o cristianismo fez em todo o mundo colonizado, oferecer uma salvação, uma cura, uma civilização, em troca de que aqueles colocados como impuros e/ou bárbaros, abdicuem de sua própria cultura: “*Perdoe meu pai, eu falei em Crioulo*”, diz em francês um dos homens do grupo, enquanto os demais falam sobre outras línguas (Med Hondo também está mostrando como é falsa a ideia de uma África enquanto um lugar uníssono, pelo contrário, as vozes são tão plurais quanto os rostos). O que está sendo proposto, é que para ser digno da cultura ocidental é preciso primeiro negar à sua identidade enquanto “outro”:

[...] tão mais branco será o negro antilhano, quer dizer, tão mais próximo estará do homem verdadeiro, quanto mais tiver incorporado a língua francesa. Não ignoramos que essa é uma das atitudes do homem diante do Ser. Um homem que possui a linguagem possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela. Pode-se ver aonde queremos chegar: existe no domínio da linguagem uma potência extraordinária. Paul Valéry, que sabia disso, fazia da linguagem “o deus na carne esgarrado” (Fanon, 2020, p. 31).

Pois, se “Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (Fanon, 2020, p. 52), é nesse movimento de adentrar na cultura e na língua francesa que fará com que qualquer homem colonizado se torne digno de ser humano, é isto que aqueles personagens buscam. A sequência seguinte também faz parte de uma espécie de preâmbulo alegórico do próprio

filme. Há uma outra situação onde uma figura militar europeia faz com que os africanos briguem entre si com a ajuda de seus soldados — também africanos, que após as mortes entre o grupo dos africanos, os soldados coloniais são induzidos a se matarem em troca de dinheiro. Vemos, nessa cena, uma construção plástica e teatral dessas imagens: as armas utilizadas são cruzes invertidas, os gestos encenados de violência são bruscos e irrealistas, o tom das encenações parece até jocoso ao utilizar de fantoches das representações políticas dos africanos nos cenários — são rostos imóveis que são controlados pelo europeu, mais uma vez revelando certa falsidade da lógica colonial. A partir destas sequências, somos introduzidos à história do personagem que vai à capital, e somos levados à uma outra premissa no filme que nos é valiosa: o protagonista não tem nome, ele é um homem negro — que nesse texto chamaremos de Transeunte, um ser humano que imigrou de sua terra natal para uma cidade francesa, em busca daquilo que o projeto iluminista e a revolução francesa prometeu para todos os seres humanos: igualdade, liberdade e fraternidade. Em certo momento do filme ele chega a verbalizar o questionamento “*Não estou na terra da liberdade?*” e em seguida ri, como se percebesse a farsa. Aqui, podemos fazer a relação entre *Soleil ô* e outro filme, também terceiro mundista e que evoca a racialização de seus personagens, *Touki bouki* (1973), filme senegalês de Djibril Mambéty Diop, que narra a aventura do casal de estudantes senegaleses, Mory e Anta, que passam a narrativa do filme quase por completo transitando entre cidades com o objetivo de subir o Atlântico em um cruzeiro e chegar à metrópole francesa. A aventura em que ambos embalam, os faz perceber que esse objetivo é falso. Chegar à capital não os tornará menos colonizados, pelo contrário, a jornada que passaram só os evidenciou de seu lugar subalterno frente ao mundo branco. No mesmo sentido, há em outra cena de *Soleil ô* onde os pensamentos surgem: “*Doce França, estou embranquecido pela sua cultura, mas eu continuo a ser negro, como no início*”, diz o Transeunte nas montanhas, que assim como Fanon, percebe:

Eu era a um só tempo responsável pelo meu corpo, pela minha raça e pelos meus ancestrais. Eu me percorri com um olhar objetivo, descobri minha negrura, meus traços étnicos – e então me arreentaram o tímpano com a antropofagia, o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros [...] (Fanon, 2020, p. 127).

Não há escapatória para ele, não importa o quanto de Shakespeare ou de Molière³⁸ ele saiba, ele nunca será visto como um francês pelos próprios franceses. Assim como Fanon, a trajetória de reconhecer em si um ser humano, apesar de uma sociedade que se empenha em desumanizá-lo, o faz perceber que para além da ideia falsa que a colonização impõe sobre as

³⁸ “Um dia comecei a estudar sua escrita, a ler seus pensamentos, a falar de Shakespeare e Molière, e a pregar em público” diz o Transeunte.

colônias enquanto regiões bárbaras, há o momento em que é revelada a falsidade civilizacional que a Europa cria sobre si. Med Hondo nos mostra isso a partir de um casal que assiste televisão de maneira alienante, que se alimentam das imagens de uma pregação cristã ao passo que discutem ferozmente. Isso é a civilização? Questionamos ao presenciar a cena juntamente com o Transeunte. Aqui, há uma escolha do diretor em utilizar do movimento de câmera para inferir a agressividade do casal de brancos que brigam entre si, sugerindo sua teoria sobre colonização a partir de aspectos da linguagem cinematográfica.

Nesse sentido, de utilizar os recursos da linguagem como forma de apresentar um debate, existem cenas que valem ser comentadas. A primeira, é um momento que se repete algumas vezes no filme, onde temos o Transeunte numa conversa com um francês (um homem branco), e que eles argumentam de maneira séria sobre a imigração, as oportunidades de emprego e a vida das pessoas racializadas no continente europeu. Em determinado momento de um plano-contraplano, a câmera cria um desfoque no rosto de um personagem negro que está na conversa — aqui, parece haver uma sugestão da desumanização que Fanon nos aponta tão recorrentemente, e que, a partir da linguagem cinematográfica, Med Hondo nos indica que ao perder sua imagem e sua nitidez, o personagem também está perdendo sua humanidade. Nessa mesma cena, há um elemento que é recorrente no filme: o barulho do fogo. Há uma chama que é acesa e que cada vez mais está crescendo sonoramente nos planos. A sequência final do filme, que trataremos mais à frente, é um exemplo de como o som incinerante corrobora para entendermos o sentimento provocativo do filme. Num outro momento, em um debate sobre a greve e a luta revolucionária, dois homens — brancos — discutem o caso dos imigrantes, e em seguida os descartam como parte atuante da luta.

O fato é que, durante toda a discussão, o Transeunte está enquadrado no plano, atrás de um dos homens, deixado à margem da disputa política assim como na imagem — dentro do enquadramento ele é esquecido e desvalorizado, assim como na fala do rapaz. Outra cena que utiliza-se de um recurso cinematográfico, para nos sugerir um debate, é quando o Transeunte e um outro trabalhador — também negro — conversam sobre as joias de uma determinada vitrine. Neste momento a imagem do vidro que protege as joias também reflete os seus rostos. Esta imagem, juntamente com o diálogo, nos convida a perceber que ambos vieram do mesmo lugar, a África, mas que ao mesmo tempo existe uma barreira que os separa e que é por essa mesma barreira, o vidro, que percebemos a grande contradição da lógica colonial: eles tomam os recursos e depois impedem, por diversas maneiras, que os antigos donos possam ter domínio daquelas riquezas.

Figura 30 - Cena em que homens conversam sob a vitrine de uma joalheria.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Importante de se destacar também, são algumas dentre as várias cenas que foram construídas de formas alegóricas. Por exemplo, quando acompanhamos o Transeunte sendo jogado para fora das casas que entra enquanto procura uma moradia e emprego e, durante essa busca, acaba encontrando-se com um faxineiro que o abraça como se estivesse lhe confortando do inesperado mas padronizado futuro do negro ao chegar na capital dos colonizadores. Independente se essa pessoa possui instrução ou escolaridade iguais a de um branco, ele não é — visto como — humano, portanto, não é aceito. A partir da montagem, há rápidas inserções de imagens e cenas que remetem ao documental de palavras violentas escritas nas paredes, e entrevistas feitas com trabalhadores negros em condições próximas ao do personagem Transeunte.

Figura 31 - O Transeunte é abraçado por um igual.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Pode-se dizer que a alegoria é uma traço estilístico no cinema, comum a filmes terceiro- mundistas? Para evocar sentidos e proposições que fogem à uma padronização nas representações do cinema, muitas vezes com um uso político, é feito para não cair na literalidade ou panfletagem e abdicar de uma potencialidade criativa (e onírica) do realizador. A última cena do filme é a alegoria mais agressiva até então - no campo simbólico e no uso da linguagem, pois além de evocar um possível uso da violência como saída para a situação de colonizado: “Porque a violência, e aí está o escândalo, pode constituir, como método, a palavra de ordem de um partido político” (Fanon, 1968, p. 70).

A cena também dialoga com o sofrimento psíquico que ocorre nessas pessoas submetidas à violência cotidiana do colonizador no processo de desumanização, evocando mais uma vez parte da teoria fanoniana: “[...]começo a sofrer por não ser um branco na medida em que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, extorque de mim todo o valor, toda a originalidade, diz que eu parasito o mundo” (Fanon, 2020, p. 83). Nesta cena, tanto os movimentos de câmera, a variedade de planos e o uso do som se fazem bastante presentes. Ela inicia com imagens de pessoas - negras - jogadas ao mar, fazendo alusão ao trânsito de escravos pelo Atlântico durante o período da colonização. Logo em seguida, as imagens são de uma floresta que queima no centro, e ao redor existem figuras de revolucionários. O Transeunte aparece correndo na mata, como se estivesse sendo perseguido. Durante a cena escutamos alguns sons simultâneos, tal qual gritos, tambores, e o fogo, remetendo a um arquétipo de selvageria, assim como um cronômetro, remetendo ao momento prévio da explosão de uma bomba. Entre os planos, há, novamente, inserções de

imagens, a maioria figurando personagens militantes contra o colonialismo (Che Guevara, Patrice Lumumba, Malcolm X), ao passo que pelo uso do som diegético, o nosso personagem começa a gritar simultaneamente aos demais sons não-diegéticos. Esse final se dá a partir do momento que o Transeunte percebe a definitiva incapacidade de se adequar à suposta civilidade europeia, pois é o momento de fuga ao ocidente em que se adentra à selva interior que está figurada enquanto cenário. Neste momento temos o som de uma tempestade, há uma turbulência que ocorre na mente do colonizado, é a decisão de chamada à ação que a cena evoca; juntamente a isso, o cronômetro acelera e não há mais escapatória, o grito do Transeunte, ao invés de dor, passa a ser um grito de revolta. Por fim ele aparece sentado, em silêncio, e agora só se escuta o fogo.

Figuras 32, 33, 34 e 35 - Imagens do momento em que o Transeunte é simbolicamente convocado à luta.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Conforme já foi dito, a alegoria é utilizada enquanto recurso estilístico no filme para que o realizador proponha — assim como se utiliza da Subjetiva Indireta Livre — sua visão de mundo a partir da obra que, neste caso, é proposta no filme em fases: o preâmbulo da fábula colonialista; a chegada do Transeunte na França; a tomada de consciência a partir da realidade que está posta; a percepção da necessidade de reação como expressão de liberdade para se opor ao seu local de colonizado. O filme, enquanto obra de arte ao mesmo tempo que é uma manifestação ideológica- política, se faz complexo para pensar o cinema conforme a idealização de uma arte revolucionária, de forma que o realizador utiliza-se de diversas abordagens e estilos para criá-la. Assim como o uso de alegorias, há cenas que se aproximam

de um cinema documental — para além da rápida inserção de imagens em meio a outras cenas. Nesses momentos, a cidade é filmada com atores, figurantes e os demais transeuntes que saíram de diversas partes da África e se encontram na tela, enquanto há uma narração ou uma música que seja referente ao que eles vivem e ao que foi tematicamente abordado pelos diálogos na cena anterior. Há dois casos, em momentos diferentes, que o narrador fala sobre a ideia de “Invasão Negra”, em cenas que parecem invadir a narrativa — até então, ficcional — do filme para tratar dessa discussão.

Figuras 36, 37, 38 e 39 - Imagens que documentam partes cotidianas de imigrantes na França.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Neste momento, a música é utilizada com um recurso narrativo juntamente à imagem, colocando ao espectador parte de uma realidade desses transeuntes, ou, como são pejorativamente chamados: invasores. “[...] diz que eu parasito o mundo, que preciso o quanto antes acertar o passo com o mundo branco” (Fanon, 2020, p. 83). Em outro momento, pouco mais adiante no filme, o debate sobre a “Invasão Negra” volta, mas aqui com um caráter mais argumentativo, com dados sociológicos³⁹ e um diálogo que acontece em *off*.

Em ambas as cenas, podemos perceber que há um recurso estilístico muito comum do cinema terceiro-mundista, que é o entrosamento entre cenas cotidianas daquela realidade que

³⁹ “o autor não pode abstrair-se de uma certa consciência sociológica do meio que evoca; é, com efeito, a condição social da personagem que determina a sua língua” (Pasolini, 1982, p. 144).

está sendo retratada ao mesmo tempo que há uma encenação de atores e não atores coexistindo no mesmo plano imagético do filme. Destaco também que, uma outra característica geral, tanto deste filme, quanto alguns demais filmes de mesma época que se dispõem a criar imagens a respeito de uma relação entre a negritude e modos de vida gerados a partir da colonização - como é o exemplo de *Um é pouco, dois é bom* (1970) e *Compasso de Espera* (1973) no Brasil, *Sambizanga* (1972) em Angola, *Touki Bouki* (1973) em Senegal, e *De cierta manera* (1974) em Cuba - é o fato de que nesses cinemas, os personagens estão sempre a transitar pela cidade durante boa parte do filme. Em *Soleil ô* não é diferente, o Transeunte caminha pela cidade, e o acompanhamos na sua busca por uma vida digna. Essa característica repetida entre esses filmes, de personagens que andam pelas cidades e a própria cidade enquanto materialidade do cenário dentro dos filmes, está muito presente em grande parte da filmografia terceiro-mundista.

Figuras 39, 40, 41 e 42 - As cenas em que os personagens caminham nas cidades e/ou cenários que retratam o subdesenvolvimento.

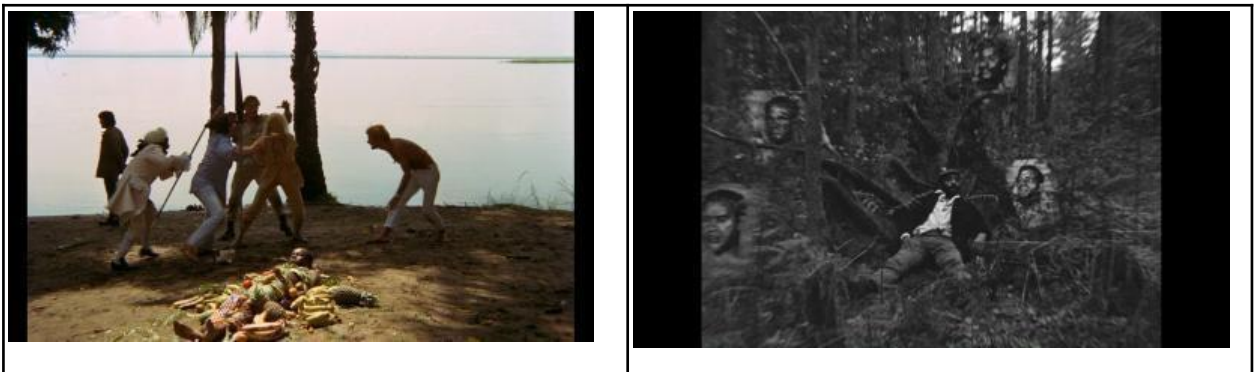


Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

Outra característica fundamental que pode ser atribuída ao estilo de filmes do terceiro cinema, e que está demonstrada com firmeza no *Soleil ô*, são as cenas capitulares que constroem todo o filme, as quais, dentro da narrativa, funcionam como se fossem segmentos para construção de uma teoria. O exemplo mais próximo, talvez seja o de *Der Leone Have*

Sept Cabeças (1970) realizado por Glauber Rocha. Em *Der Leone* — assim como em *Soleil ô* — parece que há propositalmente uma quebra de continuidade narrativa comum às cenas, em que todas são construídas de maneiras que violem a naturalidade das normas de se fazer cinema, com sequências de cenas disruptivas umas das outras. Mesmo que haja sentido no argumento proposto, “formalmente” essas cenas se apresentam estranhas entre si, mas que pelo argumento de seu conteúdo (político-ideológico) condiz com a “falta de sentido”: “O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário” (Rocha, 1971, p. 3). Logo, o intento desses filmes, podendo entendê-los de tal maneira, é fugir do compreensível, do hegemônico, e do padronizado pelos cinemas de países colonizadores.

Figuras 43 e 44 - Imagens comparativas entre os filmes sobre o retrato figurativo do colonialismo.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

Concluimos, portanto, que conseguimos atribuir o entrosamento entre a teoria fanoniana com o filme *Soleil ô*, muito a partir de um uso estilístico comum ao cinema terceiro mundista — seja pela alegoria, seja pela inventividade na linguagem cinematográfica; tanto pela câmera que se mistura entre ficção e realidade ao filmar os cidadãos e a cidade, quanto pela montagem que não tem compromisso numa linearidade atrelada com as ações. Outras relações serão feitas, mas nos próximos segmentos a partir da relação com os demais filmes.

3.2 Vida nova por acaso

Figura 45 - Plano dos protagonistas saindo da cadeia.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Diferente de Med Hondo, Odilon Lopez é um cineasta brasileiro que não parece haver — e nem propõe — relações entre seu cinema e o projeto de cinema terceiro mundista, tampouco com um projeto ideológico-político fanoniano. O que sabemos, e sabemos pouco sobre Odilon Lopez, tem mais a ver com sua trajetória enquanto assistente de câmera no Rio de Janeiro, jornalista e cinegrafista televisivo em Porto Alegre⁴⁰, cidade em que filmou seu único longa: *Um é pouco, dois é bom*. O título é auto explicativo, na verdade tratam-se de duas histórias, dois episódios em um mesmo filme que duram cerca de 50 minutos cada. A primeira parte que não será abordada nesta análise, *Com um pouquinho de sorte a mais*, foi restaurado entre 2023 e 2024 pelo projeto Indeterminações⁴¹. A segunda parte, um dos nossos objetos de análise, *Vida nova por acaso*, é um caso a parte, pois, por uma curiosa escolha de resguardo da memória, foi restaurado separadamente de sua parte inicial em 2006 para uma coletânea intitulada de “Obras raras do cinema negro na década de 70” que continha alguns filmes brasileiros dirigidos e/ou atuados por cineastas negros, entre eles, *A deusa negra* (1978), *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), *Na boca do mundo* (1978) e

⁴⁰ O pesquisador Noel dos Santos Carvalho em seu artigo *A trajetória de Odilon Lopez - Um pioneiro do Cinema Negro brasileiro* (2016), nos revela grande parte da vida do cineasta.

⁴¹ Projeto dedica-se a investigar e elaborar questões que tangenciam o campo da crítica cinematográfica e do cinema negro brasileiro.

Compasso de espera (1973)⁴².

A escolha desta obra, tem mais a ver com uma percepção externa, ao fazer o exercício do *olhar fanoniano* e perceber que no filme há muito o que se extrair, apesar da pouca repercussão e de trabalhos acadêmicos que o envolvem. *Vida nova por acaso* é um filme um tanto distante da produção *cinemanovista* assim como do *cinema de invenção* — ou de qualquer outra configuração de cinema feito à época no Brasil, e apesar de exercer na maior parte de suas sequências algumas prerrogativas do gênero da comédia, não acredito que haja uma relação de retomada das chanchadas. As referências de Odilon estão mais situadas sobre um classicismo cômico, um cinema burlesco e corpóreo, como o de Charles Chaplin⁴³ em *Luzes da cidade* (1931), ao passo que, também se utiliza de uma crítica surrealista como de Buñuel em *O anjo exterminador* (1962) — que por vezes também podemos situar na comédia. Gostaria de enfatizar o *corpo* nesse filme, porque, assim como no filme analisado anteriormente, há no gesto corporal um ato quase rebelde de atravessar os espaços — dentro das cidades enquanto um *outro* naquele cenário, e dentro do plano enquanto um *ser* não objetificado, mas que de alguma forma cria um destaque centralizado em si. Os personagens apenas o são, perseguidos pelos olhares dos demais cidadãos e do espectador. No caso de *Vida nova, por acaso*, a atração criada para si enquanto protagonista é inversamente proporcional à que é criada pelo Transeunte. Se antes, aquele corpo negro simbolizava algo para além da subjetividade individual porque ele também representava um “invasor”, aqui, é o próprio Odilon Lopez que interpreta o protagonista, Crioulo é seu nome, e durante o filme ele não “invade” lugar algum, pelo contrário, é invadido pelos outros. De alguma forma, nos parece que o intento de Odilon em dirigir aqueles planos ao mesmo tempo em que os presencia na atuação, também nos convida a refletir sobre como ele, e o seu corpo [negro] é visto, por isso voltamos ao Fanon:

Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza (Fanon, 2020, p. 126).

Ora, mas como o filme encara essa incerteza propriamente? Bom, para isso vamos precisar entender o que é o filme. *Vida nova por acaso*, conta a história de dois malandros —

⁴² As direções, em retrospecto: Ola Bagum, Waldir Onofre, Antônio Pitanga e Antunes Filho.

⁴³ “Ele conta que aos 7 anos de idade, uma professora, Dona Iraci, o levou a uma sessão no cinema Bagdá de Belo Horizonte para assistir a *Luzes da Cidade* (1931) de Charles Chaplin. Essa sessão foi tão marcante para Odilon que ao término dela ele teria dito: ‘Dona Iraci, vou lhe prometer uma coisa. Quando eu crescer, eu vou ser igual a esse homem. Eu vou fazer cinema’” (Azevedo, 2025, p. 10).

dois protagonistas, podemos dizer: Crioulo, já mencionado, e Magrão (interpretado pelo ator Francisco Silva). Dois homens, um negro e um branco, uma dinâmica já cohecida na cinematografia brasileira pela dupla Oscarito e Grande Otelo. Aqui, os personagens Crioulo e Magrão começam o filme saindo da cadeia, a cena por um lado é engraçada pois os larápios não indicam perigo algum, não possuem bens e sequer sabem escrever o próprio nome, como é o caso de Crioulo; já Magrão escreve, e também é “dono” dos pertences deixados após saírem da cadeia. Temos, portanto, a primeira pontuação crítica-política de Odilon, ao diferenciar os personagens; afinal, se eles são racializados de formas diferentes, eles também possuem diferentes “atribuições”. Parece que o cineasta nos sugere nesse início, que na fabulação do Brasil (vale lembrar que à época, estávamos em regime militar), os negros não são alfabetizados, diferente dos brancos, mesmo que ambos sejam pobres. Se neste momento somos apresentados ao filme com uma cena de tom cômico de herança televisiva — a música e as cartelas dos créditos iniciais nos dizem “*Qualquer semelhança com TV é mera coincidência*”, na cena seguinte temos a primeira inserção do alegórico, ou, da surrealidade que virá mais adiante, pois presenciamos, já do lado de fora da delegacia, nossos protagonistas se encontrando com seus duplos: outros idênticos, mas em uma situação diferente. Enquanto uma dupla sai da cadeia, a outra entra, sem se reconhecer. Os policiais que os levam dizem “*Pra gente assim não tem escapatória*”, e em seguida respondem os nossos protagonistas “*Deplorável*”. Nesse momento em que ambos saem da cadeia, continuam marginais e percebem que a partir de suas condições não há outra maneira de iniciar uma vida nova (por acaso) sem que seja pela repetição dos furtos — “*É preciso capital*”, diz Magrão. Me parece que nesta fala, está uma das chaves de compreensão do filme, pois assim como para Fanon: “O problema negro não se desfaz no problema dos negros vivendo entre os brancos, mas sim no problema dos negros sendo explorados, escravizados, desprezados por uma sociedade capitalista, colonialista, acidentalmente branca” (Fanon, 2020, p. 190).

Em seguida, temos uma cena breve que passa despercebida: é uma imagem de Crioulo comendo seu mocotó ao mesmo tempo em que faz uma aposta. A cena não possui som diegético, só ouvimos uma das músicas do filme e a conversa de Magrão com Crioulo. “*Amanhã a gente se encontra e começamos a vida nova*”, diz Magrão. Então, vemos a única interação do filme entre duas pessoas negras, Crioulo e o apostador. Mais uma vez, parece que a sugestão de Odilon com esse plano, é o de fomentar um lugar crítico ao olhar as situações em que foi colocado o *negro* no Brasil, digo, me parece que é essa a sugestão, porque, de maneira irônica, vemos essa interação entre um ex-presidiário e um apostador, ambos

marginalizados, com a voz de Criolo em resposta à Magrão, dizendo: “*Vida nova!*”. Se por um lado poderíamos cair num lugar de significar a marginalização dessas pessoas, por outro, o uso do diálogo em *off* nos ancora no tom irônico que ele faz da “*Vida nova*” desse personagem. Acredito que há essa indicação de consciência racial, de inverter a lógica do racismo, muito a partir de outra cena que aparece mais tarde no filme. Em um mercado, Criolo e Magrão entram com intenções de roubar alguma comida, afinal, nenhum dos seus furtos foram lucrativos. Magrão fala para o dono do mercado, que o homem “marronzinho” é um assaltante e diz para ele ficar de olho; enquanto isso, Magrão rouba as comidas. Ainda que, de fato, ali estivesse um ladrão, o racismo do dono do mercado o faz se preocupar apenas com o homem negro. A relação com Fanon está em tipificar aquele sujeito como o ladrão por conta de sua negrura, mas também, por utilizar da brancura como uma ideologia que se revela tão aprisionadora permitindo ao dono do mercado ser roubado. Isso é uma das fundamentações fanonianas sobre a racialidade, pois ao passo que assumimos ao negro o status da malícia, assumimos ao branco a bondade, criando, assim, a ambivalência sobre a racialidade que ele vai colocar como “drama narcisista”, onde, “cada um enclausuradas em sua própria particularidade” (Fanon, 2020, p. 60).

Nos parece que é em direção de questionar essa “brancura” moldada como sinônimo de pureza que o filme passará a operar sua narrativa. Após mais uma sequência dos furtos falhos, onde o filme passa a documentar o centro de Porto Alegre - seja pelas panorâmicas, seja pelos planos abertos em que os personagens se misturam com a multidão - trazendo as cenas e imagens de sua população e seu cotidiano em meio à ação narrativa, há o grande ponto de ruptura do filme: a chegada da Loira (interpretada pela Angela Grosser) - uma mulher branca e, evidentemente, loira. Até então uma personagem misteriosa, que aparece de carro no meio de um furto do Criolo e o convida para entrar. Nesse primeiro contato, há uma certa estranheza por parte de Criolo, mas que é desfeita no momento em que percebe que a mulher tem bastante dinheiro. Ela pede para que ele seja seu amigo, e ele, pensando em como tirar proveito da situação, aceita. Nessa conversa inicial, tem um momento em que ela dispara: “*Você parece aquele artista de cinema, o Jim Brown*”, há uma inserção rápida de um *still* do filme *100 rifles* em que o Jim Brown está junto de Raquel Welch, como se essa fosse a comparação sugerida pela Loira, e logo em seguida o Criolo responde à comparação: “*Quem me dera dona, quem me dera*”. Temos aí a primeira situação de alerta que Odilon nos propõe: para a branquitude, os negros são todos iguais. Continuando o diálogo, a Loira pede para que Criolo seja seu amigo, e ele aceita, pois como foi colocado, até então ele planeja tirar proveito dela. Após essa cena, numa conversa com Magrão, há uma escolha interessante quanto ao

olhar direcionado que Odilon nos dá de seus protagonistas. Temos uma diferenciação entre alguém que se deixa ser enganado, como é o caso de Criolo que já imagina os futuros pratos de mocotó e a sua ida ao “*futebol, de cadeira*” (essas projeções que Criolo faz com o dinheiro que pensa em roubar da Loira são todas figuradas com planos curtos dentro do filme). E alguém que não se deixa enganar, apesar de também se projetar com esse dinheiro (mas que em nenhum momento o filme faz questão de figurar a projeção de Magrão), em seguida, Magrão coloca “*Burguês dando sopa só pode ser vigarice*”. Temos outra amostra do debate iniciado por Odilon: apesar das diferenças que a raça os impõe, a disputa entre classes está sempre presente agenciando a marginalização dos dois protagonistas.

Num outro momento, estamos situados numa ambientação diferente à que foi mostrada durante todo o filme, o Criolo e a Loira estão em um lago enquanto passeiam de pedalinho. Diferentemente de um tom mais cômico, o filme parece adentrar num lugar de estranheza, com um tom aterrorizador. Existe uma construção atmosférica neste lago que nos remete à um sonho, a câmera os observa com certa distância em meio às árvores, como se estivesse à espreita, ou melhor, sob o regime de um terceiro olhar de alguém que os espia. A trilha se aproxima das músicas melancólicas de uma caixinha de som e ambos os personagens estão vestidos de branco, assim como a luz do sol refletida no lago clareia toda a imagem. O tom de terror que é construído como um sonho vem, também, a partir do discurso que a Loira produz - neste momento, ela fala que quando era criança havia um “*amigo pretinho igual à você*”. Mesmo que ela não lembre seu nome, ela diz que eles são parecidos e por isso ela o convida para ser seu amigo. No caminhar da cena ambos se beijam, “*A gente dormia no mesmo quarto, inventava que ele era o negrinho do pastoreio e eu era sua fada madrinha*” diz a Loira. O filme, remetendo à uma cena “onírica”, que parece dar a tranquilidade e a leveza que o Criolo desejava, também aparenta que Criolo cedeu aos encantos da sua “Fada boa”, e que encantos seriam esse? Como nos coloca Fanon, “É de fato corriqueiro na Martinica sonhar com um tipo de salvação que consiste em se branquear magicamente” (2020, p. 78). O que sugere Odilon, é não haver uma distância entre a Martinica e o Brasil nesse sentido, pois o encantamento de branquear-se significaria, portanto, não sofrer mais as angústias da pobreza e da negrura que Criolo carrega. Em seguida, a Loira diz que vai levá-lo à praia com os amigos dela, ele está relutante quanto isso, mas ela o convence ao dizer que comprará as roupas necessárias para ele.

Na cena do vestiário Odilon nos introduz a um recurso que voltará algumas vezes no filme, a trilha sonora atonal para indicar o perigo em que o Criolo está situado. Se antes temos a indicação de uma relação fetichista da Loira para com Criolo, aqui, confirmamos esse

estranhamento pela materialidade da sequência, em que ao vesti-lo, a Loira está recriando a imagem de Criolo aos moldes de Scottle com Madeleine/Judy no filme *Vertigo* (1958), só que em *Vida nova* as motivações são outras. O drama racial de Criolo é exposto, pois por mais que ele se esforce em pertencer ao mundo que Loira o convida, ele não é capaz de se adequar — vide o sapato que não cabe em seu pé. No momento em que ele veste o terno, temos uma câmera lenta durante o movimento, juntamente com o desconforto da atonalidade musical da trilha, a sua expressão facial está entre algo parecido com a tristeza e o sofrimento. Aqui, mesmo sem indicação alguma da aproximação entre Odilon e a teoria fanoniana previamente, ele parece estar a par do que Fanon escreve no terceiro capítulo de *Pele negras: O homem de cor e a branca*; pois, se há um desejo do homem racializado (Criolo) em tomar posse da mulher branca (Loira) e com isso chegando a um ideal de liberdade na conquista de sua brancura — e liberdade aqui podendo ser entendido como capital para poder viver aquilo que projetou para si, do outro lado, há uma espécie de desumanização da mulher branca para com o homem racializado ao torna-lo um objeto de desejo exótico que deve seguir em um lugar de subserviência:

O mundo branco, o único respeitável, negava-me qualquer participação. De um homem se exigia uma conduta de homem. De mim, uma conduta de homem negro [noir] — ou, se tanto, uma conduta de negro [nègre]. Eu saudava o mundo com um aceno e o mundo me amputava o entusiasmo. Estavam pedindo que eu me confinasse, que eu me encolhesse (Fanon, 2020, p. 130).

Neste momento, podemos entender que aquilo Criolo busca nessa relação com a Loira é “a civilização e a dignidade branca” (Fanon, 2020, p. 58), ao mesmo tempo em que está inserido num terreno perigoso que só perceberá mais adiante no filme: “Ele aceita as cortesias, mas as retribui. Não quer dever nada a ninguém. Porque, se não as retribuir, será um negro, ingrato como todos os outros” (Fanon, 2020, p. 69). Antes de ir à praia, Criolo e Magrão têm uma conversa que revela mais uma vez que a preocupação de Odilon é falar sobre as desigualdades de maneira política. Enquanto Criolo diz que mudou de ideia em realizar o golpe na Loira, “*Ela não merece*”, ele diz, já com certa afeição à sua “fada boa”, Magrão afirma: “*Nós que não merecemos*”, e decide ir à praia e dar o golpe na loira por lá.

A ida à praia situa o filme numa outra perspectiva, parece não haver mais o traço cômico que existia no início da narrativa. A cena se dá com a chegada de carros pela areia e um deles capota, aparentemente isso não é um problema para aquele grupo, todos jovens, brancos e bem arrumados, na verdade estão se divertindo naquela situação, eles começam a correr pela areia e pela beira do mar, como uma brincadeira. As imagens desse grupo feliz, contrastam com a música angustiante com altos sons graves de um piano desafinado que

começa a tocar, e de algum modo nos lembramos — naquele grupo, Criolo é o único negro (e que curiosamente veste uma camisa branca contrastando com sua pele). Esse momento parece servir como um prelúdio dos últimos momentos do filme. Há um corte brusco e, de repente, estamos num casarão em uma festa onde Criolo e Loira dançam, ao que tudo indica, um *funk*⁴⁴. Nessa festa, duas mulheres brancas olham e riem ao verem Criolo dançar, indicando o seu lugar como um *outro*. Em determinado momento ele conversa com Magrão para acertarem o momento que darão o golpe e saírem daquele lugar, eles discutem e Magrão lhe diz, antes de ser interrompido pela Loira: “*Deixa dessa história de casa, de fada, de...*”. Eles disfarçam e a Loira manda Criolo voltar para a festa. Esse momento é importante para a narrativa, porque de certa maneira, Odilon nos confirma a nossa suspeita a partir da trilha sonora. Enquanto toca *I put a spell on you* da Nina Simone, indicando que de fato há um encantamento — simbólico — realizado em Criolo, ele, num momento de curiosidade, pergunta sobre “aquele negrinho” que havia na infância dela, e a Loira - ao que tudo indica, bêbada — começa a proferir insinuações racistas:

Ele foi embora [...] Você nos roubou [...] nós te criamos, te demos tudo. Educação, tudo. Você até dormia no mesmo quarto junto comigo, tá entendendo? E um dia você nos roubou. Roubou meu pai, me roubou. Sabe por quê? Porque gente como você não presta. É tudo no sangue. Vocês, lá, nós, cá. Sempre foi assim (Um é pouco, dois é bom, 1970).

Logo em seguida o beija. Os olhares externos de zombaria continuam.

Apesar desse momento ser bastante violento, não só por reduzir o Criolo à “gente como você” — o que quer dizer que “todos os negros são iguais”, mas também por renega-lo ao afeto de maneira sincera: ele está sendo objetificado, e, em certa medida, impedido de ter no seu desejo a reciprocidade. Se de um lado, o Criolo parece acreditar que: “o ser amado trabalhará comigo na assunção da minha virilidade, ao passo que o desejo de merecer a admiração ou o amor do outro tecerá ao largo de toda a minha visão de mundo uma superestrutura valorativa” (Fanon, 2020, p. 76); do outro, ele se encontra aqui: “O negro, antes escravo, invadiu a liça onde se encontravam os senhores. Assim como aqueles empregados domésticos que uma vez por ano têm permissão para dançar no salão, o negro busca um par” (Fanon, 2020, p. 194).

Assim, como em *Vida nova por acaso*, há alguns filmes que valem ser comentados enquanto comparativo, que partem da mesma premissa da teoria fanoniana. No filme, também brasileiro, *Compasso de espera*, temos a figura de Jorge, um intelectual negro brasileiro, que apesar de seu suposto sucesso ao avançar em sua classe social, seu lugar enquanto ser humano

⁴⁴ Gênero musical estadunidense criado e reverberado por artistas, majoritariamente, negros.

é sempre questionado em quaisquer ambiente que ocupe; mesmo tendo relações com mulheres brancas, a sua humanidade sempre estará ofuscada por sua negritude. Uma dentre as várias cenas aqui, trata especificamente desse lugar de “outro” que Jorge ocupa enquanto homem de cor perante o olhar da mulher branca. Ao conhecer uma mulher numa festa, ele tem de se “comportar melhor” diante dos familiares dela: renegar a si mesmo perante o olhar de desaprovação da brancura. Ao retornarmos à *Soleil ô*, para comentar uma cena que não foi contemplada no segmento anterior, tratamos da cena onde personagem do Transeunte é premeditadamente visto como um objeto sexual por mulheres brancas que desejam “provar” daquele corpo; na cena, ele é seduzido, e, após o ato sexual, descartado. Mais uma vez na proposição de desumanização deste corpo racializado, essas cenas reafirmam a teoria fanoniana em entender a desumanização do colonizado pelo viés sexual-afetivo: “De modo algum deve a minha cor ser experimentada como uma tara. A partir do momento em que o negro aceita a clivagem imposta pelo europeu, ele não tem mais trégua” (Fanon, 2020, p. 71).

Voltando ao *Vida nova*, estamos na sequência derradeira do filme, é o momento em que somos inseridos numa atmosfera de estranheza e desconforto, onde o diretor procura trazer um tom surrealista, ao propor cenas que não fazem sentido dentro de uma diegese da narrativa que até então estava sendo construída. Mais do que em qualquer momento, o filme parece um sonho, ou pesadelo: há uma trilha sonora ruidosa e atonal com muitos sons alheios de falas e risadas; uma montagem entre planos que num primeiro momento não busca a linearidade; um personagem fantasmagórico — que chamaremos de Coringa — aparece e ele não obedece às questões diegéticas do filme. O grupo de amigos da Loira e de Crioulo estão num lugar que parece ser o quintal de uma casa, a trilha sonora distoante continua a ser presente nas cenas e enquanto isso as ações das pessoas parecem não ser orquestradas ou sem motivo. No meio desta situação “bagunçada”, vemos Crioulo com uma venda nos olhos, atrapalhado enquanto Loira parece brincar com ele; ao mesmo tempo o Coringa age como um regente das ações *nonsense* dos demais. Crioulo cego pela venda abraça a Loira, o que simbolicamente nos diz algo sobre essa situação. De repente há uma outra situação, quando uma madame, que se revelará como tia da Loira, chega de avião.

Após uma cena em que o grupo de jovens pixam alguns muros com frases desconexas que vão de uma suástica nazista até “cigarro dá câncer”, voltamos à praia, e dessa vez o Coringa também está presente, fazendo com que os jovens formem casais e se beijem. A trilha atonal, de um piano desafinado retorna, e em seguida a figura surrealista puxa Crioulo e Loira para o centro desses jovens — pela expressão facial, Crioulo parece estar preocupado com o que se seguirá. Magrão aparece, distante e observando a situação a que Crioulo está

submetido: a Loira começa a despi-lo de maneira violenta enquanto os demais olham. Antes que ela prossiga, a Madame chega, Crioulo agradece, mas logo em seguida ela o acusa de ser um ladrão. No mesmo instante, os demais jovens começam a perseguir Crioulo para linchá-lo. Enquanto observa toda a situação, Loira apenas gargalha e começa a dançar com o Coringa.

Talvez, o intento de Odilon em propor essas sequências surrealistas com a figura desse ser misterioso, tenha sido em alegorizar na figura desse Coringa, uma possibilidade de personificar os privilégios de uma branquitude burguesa, ou apenas uma menção ao uso de entorpecentes. Não temos essa resposta e também acredito que ela não seja necessária para a compreensão do filme. O que para nós importa, é como a figura do “outro” — racializado — é violentada durante esse jogo de poder e desejo entre Loira e Crioulo, de maneira que reverbere nessas imagens as possibilidades de assimilação com a *teoria fanoniana*. E aqui cabe mais um paralelo entre os filmes relacionados anteriormente. Se em *Soleil ô*, o cineasta fez uso do campo simbólico da alegoria em junção aos recursos audiovisuais para indicar o sofrimento — por meio de uma violência — simbólica ou material — do personagem racializado, podemos fazer o paralelo entre essa cena da praia em *Vida nova* e a cena da floresta em *Soleil ô*, onde ambos os personagens estão em sofrimento e, de certa forma, o sofrimento deles é sugerido tanto no campo narrativo pelas ações que os acomete quanto no campo da linguagem cinematográfica. Outra similaridade que é capaz de observar, é com o filme *Compasso de espera*, onde há também uma cena na praia em que o corpo do homem negro é violentado a partir de sua relação afetiva com uma mulher branca, mas, nesse caso, os agressores são externos — outros homens brancos que acham repugnante aquela situação.

Por fim, a cena final de *Vida nova*, se dá com a demonstração do ciclo de marginalização em que o sujeito colonizado, racializado e empobrecido está inserido perante aquela sociedade e seus arranjos sociais-políticos-ideológicos. Magrão tenta livrar o Crioulo do linchamento, mas também é acusado de ser um ladrão. Temos um corte e ambos estão dentro de um camburão. “*O negócio é morder eles antes que nos papem, depois descontam tudo no imposto de renda, fica tudo legal. Eles lá e nós cá, sempre foi assim...*”, diz Magrão à caminho da delegacia. Ao se encontrarem com seus duplos, agora, entrando na cadeia, os policiais repetem o mesmo diálogo que acontece no início do filme, mas dessa vez há um acréscimo na fala: “*Pra gente assim não tem escapatória, nem vida nova*”. Aqui, há uma lógica entre as duas falas, a de Magrão e a do policial, pois, ao pensar que “sempre foi assim” em relação à uma ideia clara da luta de classes, o “não tem escapatória, nem vida nova”, nos coloca num impasse parecido com aquilo que Fanon percebe e questiona: “em vista disso, não é compreensível que tente ascender até o branco? Ascender na gama das cores às quais o

branco atribui uma espécie de hierarquia? Veremos que outra solução é possível. Ela implica uma reestruturação do mundo” (Fanon, 2020, p. 71). Dando continuidade à esse pensamento, assim como acredito que é uma das indagações de Odilon a partir de seu filme, Faustino comenta sobre o *Pele Negra* algo bastante próximo ao que acredito se passar em *Vida nova*: “o racismo ocupa um lugar tal, na sociabilidade capitalista, que seu entendimento e sua superação no contexto da exploração de classes se inscrevem como ponto de partida para qualquer projeto sério de transformação social” (Faustino, 2020, p. 222).

No próximo segmento, trataremos de um outro cinema que também carrega similaridades com os filmes analisados até aqui, mas que abarca o tema da violência na *teoria fanoniana* de uma outra forma.

Figura 46 - O contra plano de Criolo e Magrão entrando na cadeia.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

3.3 Sambizanga

A todos os patrícios angolanos, Cada dia que passa, ajunta mais dor em nossa dor comum. Fome nas famílias, misérias nas casas, trabalho forçado nas estradas. Tudo isso é obra do colonialismo português. Para acabar com a exploração e a dominação estrangeira em nossa terra, devemos reforçar a organização do nosso movimento. Formar grupos clandestinos, organizar para lutar melhor (Sambizanga, 1972).

Esta é a mensagem de um panfleto que o personagem Domingos compartilha clandestinamente para seus camaradas - momento derradeiro do filme.

Se em *Soleil ô*, temos o filme que mais se aproxima da *teoria fanoniana* a partir das escolhas discursivas que Med Hondo propõe em seu filme, em *Sambizanga* de Sarah Maldoror⁴⁵, temos a cineasta que mais foi influenciada por Fanon, embora isso não tenha uma tradução de maneira escancarada em seu filme:

Assim como Césaire, outro intelectual antilhano, Frantz Fanon (Martinica, 1925-1961), teve uma presença constante e significativa no cinema de Sarah Maldoror. A obra literária *Os Condenados da Terra*, escrita por Fanon em 1961, o mesmo ano de seu falecimento, foi preponderante para o primeiro período de realização de Sarah, em que seus filmes abordam diretamente as lutas anticoloniais. Em uma entrevista com Raquel Schefer, Sarah menciona um projeto de filme sobre Fanon, que infelizmente não foi realizado. É lamentável que Sarah nos tenha deixado em abril de 2020, vítima da Covid-19, e que o filme não tenha sido concretizado, pois seria magnífico assistir a uma obra sobre Frantz Fanon realizada por ela (Santinon, 2023, p. 21).

O que podemos afirmar é que a formação política de Sarah influenciou o seu olhar sob aquilo que se filmava, pois, além de cineasta foi uma militante política pela libertação colonial de alguns países africanos, ou seja, sua trajetória política e a construção de sua cinematografia estão imbricados um ao outro. Estudou cinema na União Soviética (juntamente ao Ousame Semène) e após os estudos atuou profissionalmente em países do continente africano. Nesse movimento, esteve em aproximação com alguns movimentos de libertação, como a FLN — ao qual Fanon foi o farol intelectual — ao Partido africano para a independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e, principalmente ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) que financiou parte de sua filmografia (Santinon, 2023, p. 45). Além disso, carrega o título de primeira mulher negra a filmar no continente africano, isso nos mostra que há um interesse da cineasta em trabalhar sob as imagens do continente e em criar um imaginário do terceiro mundo. Podemos sustentar a análise, portanto, a partir de alguns elementos que são figurados diversas vezes durante a narrativa e que possuem significados fundamentais pro filme: As mulheres agindo enquanto uma comunidade, subvertendo certas lógicas patriarcais que dominam o pensamento colonial — e anticolonial certas vezes; A violência de maneira direta, material e física sofrida pelo colonizado; As águas que fluem durante o filme, sendo um guia dos sentimentos expostos pela câmera; As crianças que complementam os cenários, permitindo uma certa percepção de espacialidade e temporalidade do filme. Antes, precisamos nos situar sobre o enredo da obra.

A história que *Sambizanga* conta é uma adaptação do livro *A verdadeira vida de Domingos Xavier* do escritor angolano José Luandino Vieira, e retrata os momentos anteriores à primeira ação do MPLA em direção ao processo da revolução angolana que durou de 1961 à

⁴⁵ Cineasta franco-martinicana, a primeira mulher negra a fazer um longa-metragem no continente africano.

1975 (a realização deste filme ocorreu durante o processo revolucionário)⁴⁶. No filme, Maldoror retrata a história de um casal, Maria e Domingos. A narrativa engata quando Domingos é preso e levado para uma outra cidade para ser interrogado mediante torturas, enquanto isso, Maria atravessa o país atrás de seu marido. O desfecho de *Sambizanga*, é após a morte de Domingos, quando o grupo revolucionário decide fazer uma ação inicial que culminou na revolução pela independência de Angola.

Gostaria de chamar atenção para algumas escolhas de Maldoror em realizar essa adaptação: primeiro, é a troca do nome e que conseqüentemente predispõe uma troca de interesse do filme, ao invés de ser uma narrativa “biográfica” sobre o Domingos ela escolhe “Sambizanga” que é uma das periferias em Luanda (capital de Angola), ou seja, há uma predileção anterior à narrativa fílmica em dar enfoque no território, em explorar os espaços. Outra coisa que Sarah parece estar interessada, é em tirar o foco original da narrativa centrada nos militantes do MPLA⁴⁷ e propor um olhar para Maria — esposa de Domingos — e à outras mulheres que se organizam enquanto pequenas comunidades, fazendo com que seja possível manter a luta anticolonial da independência de Angola.

E aqui, o discurso que Sarah imprime, em alguma instância, é um discurso político crítico à uma ideia de revolução e de terceiro mundo, que até então tem sido bastante centrado por um ponto de vista masculino. As narrativas dos filmes analisados anteriormente, são olhares majoritariamente masculinos, com narrativas centradas em personagens masculinos e que por vezes parecem ignorar as questões específicas de mulheres — sejam elas racializadas ou não. E ainda mais grave, é o fato de que as únicas mulheres que aparecerem nas narrativas, tanto em *Soleil ô* quanto em *Vida nova por acaso*, serem mulheres — brancas — que estão diretamente ligadas ao sofrimento do homem — negro. Nesse caso, se faço a relação desses filmes à *teoria fanoniana*, torna-se perceptível que esse problema tem origem no próprio Fanon. Vale, portanto, fazer uma crítica ao Fanon por em determinado momento de *Pele Negra*, afirma que o racismo de uma mulher branca está diretamente relacionado ao desejo dela em ser violentada por um homem negro: “Elas estão simplesmente exprimindo esta ideia: machuque-me como eu me (ou o) faria se estivesse no seu lugar. A fantasia do estupro pelo

⁴⁶ Por conta disso, o filme foi filmado em territórios da República Democrática do Congo ao invés do país retratado, Angola.

⁴⁷ A narrativa vai revelar, aos poucos, o que se passa com os que estão fora da delegacia, em busca de informações sobre Domingos Xavier, e o que acontece lá dentro, com o próprio prisioneiro, interrogado apenas com o fim de ajudar na identificação de elementos anticolonialistas. A polícia quer identificar sobretudo o homem branco colaborador dos negros em sua luta, o engenheiro Silvestre, que já ajudara Domingos Xavier em sua troca de horário de serviço, do turno da noite para o turno do dia, particularmente reservado a operários brancos. Pela ótica do conflito também étnico, um branco favorável aos negros é mais perigoso que os próprios negros (Godoy, 1997, p. 197).

negro é uma variante desta representação: ‘Desejo que o negro me estripe como eu faria com uma mulher’” (Fanon, 2020, p. 173)⁴⁸. Lembremos que Fanon por mais avançado no pensamento sobre colonialismo e racialidade, ainda é um homem — cisgênero e héteronormativo, portanto, também goza de alguns poderes em relação à outras categorizações feitas a seres humanos, vide a sua passagem homofóbica que relaciona o racismo à homoafetividade: “É que a negrófoba é, na realidade, apenas uma parceira sexual putativa — assim como o negrófobo é um homossexual reprimido” (Fanon, 2020, p. 160)⁴⁹. Essas problematizações, são fruto de uma releitura da obra de Fanon a partir de olhares daqueles que foram colocados como um “outro” pela perspectiva fanoniana, e afirmam um posicionamento crítico às suas teorizações, como é o exemplo de Lola Young:

Já que o poder envolvido no ato de encarar e ser encarado é assimetricamente atribuído a brancos e negros e a homens e mulheres em sociedades patriarcais racialmente estratificadas, alterar o gênero dos participantes dessa versão ritualizada do encontro entre negros e brancos para um que focasse em uma mulher negra como objeto do olhar coloca em primeiro plano um conjunto diferente de relações e experiências: um conjunto de relações sobre o qual Fanon não aplica seu próprio olhar crítico (Young, 2025, p. 43).

Esses apontamentos são feitos, claro, sem descartar a importância e a concretude da teoria fanoniana, e nem se dão como uma esquivia às suas problemáticas. De certa maneira, é uma ideia de superação de suas propostas em que outros olhares podem agregar no posicionamento crítico ao colonialismo, e acredito que a Sarah Maldoror segue a mesma linha.

Figuras 47, 48, 49 e 50 - Planos das mulheres se ajudando.



⁴⁸ É de fato um absurdo. E sem diminuir o peso de tal afirmação, é preciso também perceber que Fanon, como qualquer ser humano, é um sujeito influenciado por seu meio social. Aqui, as categorizações e as realidades são percebidas de maneiras totalmente diferentes do que podemos - felizmente - perceber na atualidade.

⁴⁹ “Essa alusão casual à homossexualidade e à negrofobia é preocupante, pois não só psicopatologiza o racismo como, ao interligar as duas coisas, marca a homossexualidade como ‘doença de homem branco’” (Young, 2025, p. 45).



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Se num primeiro momento do filme acompanhamos Domingos e os demais homens que trabalham numa pedreira de maneira precarizada, em outros, vemos o esforço das mulheres que acodem Maria, apesar do subdesenvolvimento e do cuidado das crianças, para adentrar na travessia de busca pelo seu marido. Domingos, que carrega o nome no título da obra original, é um militante do MPLA, um bom trabalhador como é mencionado pelo seu “patrão”, e um homem bem querido na vila onde mora — como mostra a cena em que chega do trabalho. Já Maria, protagonista do filme, é uma mãe, dona de casa, e mais para frente no filme vemos que também é uma mulher capaz percorrer quase duzentos quilômetros a pé (a distância entre Dondo e Luanda) atrás de seu marido, e nessa travessia enfrenta os soldados coloniais - vide a cena em que dá um tapa na cara de um soldado e diz: *“Vocês estão com os brancos, vocês é que fazem sofrer o povo”*.

Ainda no início do filme, após Domingos fazer o repasse dos panfletos (aquele que é transcrito na abertura deste segmento) ele volta pra casa, e temos uma cena familiar, onde marido, mulher e filho coexistem naquele espaço elaborado por Maldoror enquanto um lugar seguro e pacífico para seus personagens. As cenas em que se retrata a casa da nossa protagonista, até aqui, são focadas na relação harmoniosa das famílias, mães e pais trabalhadores que comem e dormem juntos, crianças que brincam entre si, e a câmera que filma todas as ações e elementos em cena com calma. Este momento inicial que Sarah nos inseriu logo é desfeito com a chegada da polícia colonial — a PIDE⁵⁰ —, onde o plano se abre com um carro em movimento que é barulhento — assim como os gritos de Maria que se estendem durante a sequência, as ações são mais ligeiras — pois está havendo um sequestro, o

⁵⁰ Polícia internacional e de defesa do estado, foi a polícia diretamente atrelada ao regime colonial português, com uma ação política voltada para a repressão dos movimentos de libertação.

cenário tem pouco tempo de elaboração — diferente dos momentos anteriores em que a ação do primeiro plano era executada sem pressa pelos personagens. Estamos presenciando a violência colonial em sua forma mais brutal, e não por acaso a câmera é mais ativa em registrar a ação, se contrapondo a todos os momentos anteriores do filme. O que Sarah está nos mostrando, é aquilo que Fanon elabora sobre a figura do policial e do soldado que mesmo sendo colonizados e negros, igualmente às suas vítimas, como a câmera faz questão de mostrar a partir de closes, eles continuam sendo agentes do colonialismo: “o polícia e o soldado, pelas suas intervenções directas e frequentes, mantêm o contacto com o colonizado e aconselham-no, com golpes de coronha ou incendiando as suas palhotas, que não faça qualquer movimento” (Fanon, 1968, p. 33). E o que acompanhamos juntamente à Domingos, é justamente a impressão imagética dessa violência colonial nas sessões de tortura que são filmadas de maneira “crua”, onde vemos diretamente a ação dos golpes que são direcionados à Domingos e ouvimos apenas seus gritos de dor. Aqui, diferentemente dos filmes anteriores, a violência não é expressa através de recursos estilísticos, alegóricos, ou sugeridos, o trabalho de Sarah neste filme está sendo aplicado através de um viés mais realista, cujo o tempo da ação é o que evoca a sensibilidade ao espectador.

A última cena em que Domingos aparece é bastante sensível no que diz respeito à uma ideia de comunidade afetada pelas violências coloniais. Numa sala em que vários prisioneiros estão mantidos, o corpo de Domingos chega maltratado, ferido e sem se mover. Os demais presos são todos negros, assim como aquele corpo abatido, acolhendo-o com certo cuidado - encostam a sua cabeça, limpam seus ferimentos e percebem que ali já não há mais vida: Domingos morreu — *“Ele era nosso amigo, nosso camarada e se foi como a noite”*, diz um dos homens que está próximo ao seu corpo. Existe uma sobriedade na maneira que Sarah nos mostra essa morte, não há mais gritos de dor, os sons que ouvimos agora são dos colegas de cela que cantam uma música. As imagens que estamos presenciando é um velório em respeito à vida que foi tirada. Enquanto a violência do colonizador provoca as mortes dos colonizados, eles, vítimas de um regime organizado pela violência se mantém calmo perante a barbárie, parece haver uma escolha de Sarah em não filmar a revolta, apenas os momentos de calma que a antecede.

Figuras 51 e 52 - Planos em que Domingos é refém da violência.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Outra questão que diferencia *Sambizanga* dos demais filmes analisados, é a maneira como o tempo e o espaço são presenciados em tela. Apesar de uma urgência que se instaura na narrativa — o sequestro de Domingos e a busca de Maria — o filme cria uma atmosfera de calma. Arrisco dizer, que as imagens mais presentes nesse filme são as de Maria andando em direção à um horizonte — talvez um apontamento de Maldoror em relação à libertação de Angola. Esses cenários, constituídos pelas estradas e caminhos percorridos durante a travessia da protagonista estão cercados por alguns elementos como foi apontado no início deste segmento. As figuras das águas e as crianças. Enquanto a primeira nos remete à temporalidade, pela forma que o rio se movimenta, ou pela maneira que a água derrama nas bicas, a segunda nos remete à uma espacialidade, à uma evocação do território que neste momento está no início de sua libertação - assim como a criança está no início de sua vida.

A primeira imagem filmada em *Sambizanga* é um plano do mar, que, ao dividirmos a partir de três momentos - relativos com a proximidade em relação à câmera, evocando a profundidade de campo, podemos dizer que o primeiro plano desta imagem o rio aparece revoltoso, barulhento e agitado, já num segundo plano, ele aparenta estar mais calmo, ou talvez isso seja apenas uma perspectiva se comparado com o primeiro plano, e em terceiro plano não há mais mar, e sim a terra, novamente o território onde a disputa colonial acontece. Logo em seguida, estamos na sequência da pedreira - comentada anteriormente, e aqui as águas que se encontram em segundo plano estão todas muito calmas. Podemos interpretar essas imagens como a tradução do sentimento de um país que está em vias de eclodir uma revolução, mas só percebemos isso com a proximidade (o primeiro plano), enquanto com certa distância as coisas parecem estar tranquilas (o segundo plano). Já na cena da pedreira,

acredito que a presença da água sirva para indicar certa obediência daqueles trabalhadores, diferentemente dos créditos iniciais do filme onde as palavras são envolvidas pela imagem do rio no plano de fundo, e juntamente ao movimento, tanto da câmera quanto das águas, nos indica uma transformação daquela realidade mostrada na cena anterior dos trabalhadores precarizados.

Como já foi colocado, as imagens que mais predominam no filme são os momentos em que Maria anda com seu filho nas costas - sozinhos, muitas dessas vezes juntamente à uma trilha musicada com a música de Agostinho Neto⁵¹, *Caminho do mato*. Nesses planos, a sensibilidade que Sarah evoca está feita a partir da relação entre as imagens com longa duração do caminhar de Maria em junção com as músicas, fazendo com que o espectador possa atribuir nesses momentos, aquilo que foi dito à ela ao sair de casa em busca de Domingos, “*Coragem*”. O primeiro momento em que vemos Maria parar para descansar é após chegar à um vilarejo em meio a montanhas, lá, encontra uma bica que sai água. Este lugar está rodeado por crianças que se banham assim como por uma mulher que de maneira espelhada a Maria também carrega uma criança nas costas. Podemos assumir que o discurso de Sarah neste momento, evoca aquilo que anteriormente já foi posto, Maria não está só. Em paralelo à cena que Maria sai de casa, vemos os trâmites entre militantes, crianças e idosos, que conversam sobre a prisão política de Domingos, temos aí a ideia de que diversas partes da sociedade estão envolvidas politicamente contra o colonialismo. Nessas situações a água também se faz presente, as informações importantes sobre o paradeiro e quem foi o militante sequestrado (Domingos), são descobertos na presença de rios: Quando a criança e o idoso conversam com um militante do movimento sobre o transporte de um preso político na beira de um rio — vemos até a cena em que o mais velho ensina o mais novo a pescar; No trânsito desta informação entre os próprios militantes — e que Sarah nos cria uma situação onde é reclamada do tratamento dos homens para com as mulheres; Na descoberta de que o preso político transportado trata-se de Domingos — onde mais uma vez, mulheres, estão lavando roupas em um rio. Essas águas estão presentes em todos os pontos centrais da narrativa, inclusive no encerramento do filme, quando após a morte de Domingos, os militantes decidem libertar os presos políticos no dia 4 de fevereiro de 1961, dando início ao processo revolucionário. Os planos finais retomam às águas agitadas do início do filme a partir de uma inserção do rio que surge na imagem pela transparência sob o rosto de um dos militantes do MPLA, reafirmando mais uma vez a ideia do mar revoltoso em alusão ao povo angolano naquele instante.

⁵¹ Agostinho Neto foi poeta, escritor, líder do MPLA e o primeiro presidente de Angola após a independência.

Dentre as imagens marcantes de *Sambizanga*, algumas me chamam a atenção no que diz respeito à figura das crianças e que simbolicamente se apresentam como maneira de perceber as espacialidades do filme. Seja pela participação fundamental de duas crianças que aparecem intervindo na narrativa: O informante que acompanha um idoso levando informações sobre o paradeiro de Domingos — percorrendo vários cenários do território subdesenvolvido; O menino que acompanha Maria por uma praça em Luanda fazendo apontamentos sobre as alterações feitas, revelando a influência do regime colonialista naquele espaço. Seja pelas crianças que pertencem ao cenário: A cena já mencionada da bica que dispõe certo tempo para filmar as crianças sob o cuidado de mulheres; As crianças que jogam bola com Domingos após sua chegada do trabalho — situando o espectador num cenário pacífico e amigável; Os meninos que são expulsos da porta da delegacia pelo policial após a chegada de Domingos — intuindo a agressividade do regime colonialista naquele território; As inúmeras crianças ao redor de Maria durante sua travessia — expondo a pobreza que vivem no mundo colonial; O menino que conversa com Domingos na prisão — afirmando a crueldade dos colonizadores.

Figuras 53, 54, 55 e 56 - As águas e as crianças presentes em *Sambizanga* (1972).



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Expostos aqui os elementos que acredito serem essenciais para compreender o discurso que Maldoror imprime em *Sambizinga*, como: a precariedade induzida ao Terceiro Mundo, a violência que organiza o mundo colonial, o posicionamento crítico às formulações anticoloniais que estavam presas em pontos de vista masculinistas, e principalmente, a organização e revolta do povo oprimido:

A confrontação fundamental, que parecia ser a do colonialismo e anticolonialismo, isto é, capitalismo e socialismo, perde a sua importância. O que conta agora, o problema que fecha o horizonte, é a necessidade de uma redistribuição das riquezas. A humanidade, sob pena de se ver sacudida, deve responder a este problema (Fanon, 1968, p. 95).

Agora, partiremos para a última análise fílmica em busca de compreendermos os processos dialéticos que compõem as complexidades do Terceiro Mundo e como a *teoria fanoniana* está inserida nesse processo.

3.4 De cierta manera

Filmado em 1974 e finalizado em 1977 — postumamente ao falecimento de Sara Gomez⁵², *De cierta manera* é o último filme a ser analisado nesta dissertação. A ordem escolhida para as análises têm menos relação com um sentido cronológico — apesar de se encaixarem, e mais sobre uma “facilidade” em relacionar os filmes com a *teoria fanoniana*. Mesmo tendo conhecimento da influência de Fanon na trajetória política de Sara: “Era bastante influenciada, como fica claro em seus depoimentos, pelas ideias de Frantz Fanon e a Estética da Fome glauberiana” (Lopez *apud* Vilaça, 2006, p. 211), ainda é uma tarefa difícil em demonstrar diretamente as iluminações de Fanon em *De cierta manera*. Portanto, mais do que apontar as cenas, imagens e sequências que possuem certa convergência com os escritos de Fanon, iremos tensionar alguns debates que estão no filme e colocá-los em paralelo com a discussão em torno de alguns pontos, como: O imaginário terceiro-mundista e a construção dos espaços em relação aos sujeitos; A violência, mais uma vez, operante sobre a vida do colonizado; A *alienação* que opera sobre os sujeitos; A cultura nacional como uma ferramenta de identidade.

Primeiramente, é importante ressaltar uma questão fundamental para compreendermos a forma como são pensadas as operações no filme. Cuba, diferentemente do Brasil que estava

⁵² Cineasta cubana, a primeira mulher negra a realizar um longa-metragem em Cuba após a revolução.

numa ditadura militar e de um país que estava numa luta revolucionária por sua independência - como é o caso de Angola, estava (assim como permanece) num estágio de superação do colonialismo, quero dizer, a revolução em Cuba já tinha ocorrido quando o filme foi realizado, eles já tinham uma indústria própria e um cinema que institucionalmente fazia parte do programa anticolonial:

Em *Os condenados da Terra*, o autor defendia a necessidade de edificação do “homem novo” e da revolução através de uma “violência libertadora”. Encontramos esses mesmos termos em depoimentos de cineastas cubanos como Santiago Alvarez, García Espinosa e Gutiérrez Alea, que proclamavam a libertação do povo através da cultura (Villaça, 2006, p. 144).

De cierta manera, é portanto um filme que — supostamente — já havia superado as questões coloniais, mas na prática, percebemos que o discurso de Sara nos mostra uma outra lógica. Portanto, podemos colocar de antemão que a lógica operada no filme é uma lógica dialética, a partir de um conflito entre ideias opostas: De um lado a superação da lógica colonial na ilha e do outro as questões do colonialismo que se sobressaem na trama dos personagens.

Sobre o cinema realizado por Sara, podemos contextualizar-nos em seu conflito a partir do momento histórico em que foi realizado:

Por um lado, o cinema latino-americano, nos anos 60, foi diretamente atingido pelo romantismo revolucionário. Por outro lado, as frustrações da esquerda, bem como as dificuldades políticas e econômicas na América Latina remodelaram esse romantismo, ao longo dos anos 70, e isso também ressoou em Cuba (Villaça, 2006, p. 162).

Aqui, entendemos que o seu cinema e suas provocações dizem a respeito de um certo lugar de autocrítica à ideia de superação colonial que a revolução cubana trouxe, por exemplo, em *De cierta manera* vemos que o interesse se dá em presenciar as questões que até então só existiam no capitalismo, como a pobreza e a luta de classes. O filme navega sobre esses temas de maneiras que as discussões circulam durante a narrativa e se apresentam fora do lugar de resolução, parece que o sentido do filme se dá por entender que as conclusões nunca estão dadas. De forma que, a figura de Sara enquanto a primeira mulher a realizar um filme em Cuba, evoca por si só um tensionamento crítico:

vários cineastas como Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea, deixaram testemunhos generosos sobre seu profissionalismo e sua capacidade de problematizar temas delicados. [...] Sara Gómez também era considerada polêmica não só devido às suspeitas de seu homossexualismo, como em virtude de ter participado da tentativa de organização de um movimento negro de intelectuais cubanos e em função da abordagem, em seus filmes, de problemas sociais relacionados ao racismo e ao machismo, ambos considerados fenômenos solucionados – ou em vias de – na fase pós-revolucionária, pelo governo cubano (Villaça, 2006, p. 220).

Esses apontamentos e fatos sobre a vida de Sara, nos faz perceber que há uma intencionalidade em propor uma perspectiva dialética que ressoa no seu filme em quase todas as instâncias.

A narrativa em *De cierta manera* gira em torno de um casal: Yolanda, professora, classe média e com ideias políticas à esquerda — como se mostra favorável à revolução e ao regime socialista em Cuba. Mário, trabalhador operário, pobre, é um homem que se coloca num lugar de despolitização e que tem como desejo entrar na Sociedade Abacué (uma seita religiosa patriarcal cubana). Ambos representam a relação entre a modernidade e a tradição — enquanto um está ancorado nos ritos religiosos e pensamentos masculinistas, o outro está trabalhando em busca de sua liberdade enquanto uma mulher. Ao mesmo tempo, Sara compreende a complexidade desta relação e não propõe um discurso maniqueísta em que Mário seja apenas um sujeito “atrasado”, na verdade ela vai além e expõe em Yolanda o lugar de uma não-compreensão do *outro*. Mário se mostra como uma pessoa despolitizada sem consciência de classe e de raça, Yolanda por mais consciente dessas questões, ainda é limitada em não compreender a pobreza e suas questões que moldam o sujeito, seja em relação à Mário ou em relação aos seus alunos “problemáticos”. Essa dialética proposta no filme é fundamental para entendermos como os personagens são sujeitos *alienados* ainda pelas consequências coloniais, mas também sob a ótica do regime pós- revolucionário. Por isso voltamos à Fanon:

O colonialismo não se contenta em apertar nas suas redes o povo, em esvaziar o cérebro colonizado de qualquer forma e conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfígura-o, aniquilao. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização adquire hoje a sua significação dialéctica (Fanon, 1968, p. 219).

Esse trecho, nos serve para entender que o momento histórico ao qual o filme se situa é complexo nas suas determinações sociais e políticas, e insere essas complexidades na trama a partir dos conflitos que os personagens estão situados, muitas das vezes mesclando as imagens ficcionais com as documentais. Essa dinâmica, além de evocar uma outra forma dialética de contar histórias — onde a realidade encontra com a criação imagética, também traz à tona o cenário da ilha de maneira conflituosa entre o “propagandístico” e o concreto. As cenas iniciais do filme de edificios sendo destruídos são um retrato disso, ao mesmo tempo, mais adiante no filme vemos a população cubana fazendo a manutenção do próprio bairro. Essa coexistência de realidades é de grande importância na história, pois permite explorar as fricções dentro da própria sociedade. Nesse sentido, tanto a violência, o olhar crítico aos

papéis de gênero e a alienação circundam sobre um mesmo tensionamento que é o de Cuba pré e pós revolução. Nessas questões, podemos relacionar alguns apontamentos sobre a *teoria fanoniana* e o filme:

O que Fanon reivindica é a análise concreta das mediações históricas e sociais pelas quais tanto os indivíduos singulares como o gênero humano são atravessados em determinado tempo e espaço. Para isso, esboça uma análise que busca articular dialéticamente as diversas instâncias éticas, políticas, estéticas e subjetivas, assim como as formas de aparição do ser social. Isso significa, para ele, incontornavelmente, o desvelamento das *determinações reflexivas* entre o capitalismo, colonialismo e racismo, mediante a investigação precisa da gênese da função do racismo e da racialização no contexto de desenvolvimento, consolidação e crise da sociedade capitalista (Faustino, 2022, p. 49).

Figuras 57 e 58 - A destruição e a manutenção de bairros em *De cierta maneira* (1974).



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Voltando à um ponto que levantamos agora há pouco na nossa análise, é sobre a alienação aos quais os personagens estão inseridos. Não se restringindo apenas à uma dimensão psicológica, mas também assumindo contornos históricos, sociais e políticos, atrelada à um modo de vida colonial e que conseqüentemente reverbera na dificuldade de elaboração de uma consciência anticolonial como um todo. Nesse sentido, o filme sugere que a superação da dominação não implica necessariamente na erradicação das estruturas simbólicas e materiais que sustentaram o regime colonial. As mazelas dos “condenados da terra” persistem sob novas formas, reiterando mecanismos de opressão que se atualizam no cotidiano.

As diferentes opressões, portanto, se manifestam em diversas formas, a que talvez esteja proposta de maneira mais evidente no filme, seja a partir da relação de gênero que implica nas diferentes experiências de nossos protagonistas frente à situação política em que estão inseridos. Algo interessante de se apontar é como Sara Gomez trabalha uma ideia de interseccionalidade em não propor de maneira isolada as questões de seus personagens, criando certa complexidade e profundidade na trama. Se Yolanda é situada no lugar simbólico

da modernidade, a partir de sua classe social, enquanto Mário está no tradicionalismo — pré-revolucionário, o que Sara busca nessa fricção de mundos aparentemente opostos, é revelar como a construção de uma masculinidade é gerada a partir de violências, vide a cena da reunião dos trabalhadores e a própria figura de seu colega de trabalho. O caminho da alienação do trabalhador é o caminho do embrutecimento, tanto do operário que é refém do seu meio masculinista quanto da professora que se vê desamparada em lidar com a situação de famílias miseráveis. O filme, a partir do encontro dialético de Mário e Yolanda, parece inscrever as questões de classe e de gênero ainda não superadas como centrais para a experiência da luta anticolonial.

Figuras 59 e 60 - Yolanda e Mário enfrentam conflitos nos seus trabalhos.



Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.

Já a violência, me parece que pode ser compreendida em uma outra dimensão. Para além dos casos em que vemos ela diretamente aplicada ao corpo do colonizado, neste filme, a exposição de uma violência colonial se apresenta diferente das que foram postas nas análises anteriores. Aqui, a operação dessa violência está centrada nas relações sociais, nas instituições e nas dinâmicas de poder que configuram aquele território terceiro mundista. De maneira que, seja evidente como a violência estrutura o mundo colonial e se perpetua após a libertação da ilha, atravessando as questões familiares, os lugares de trabalho e as relações afetivas.

A cultura nacional, por sua vez, surge como objeto central do processo de desalienação. Em consonância com o pensamento fanoniano, a cultura é apresentada como campo de disputa: “Lutar pela cultura nacional é, em primeiro lugar, lutar pela libertação da nação, matriz material a partir da qual resulta possível a cultura. Não existe um combate cultural que se desenvolva paralelamente à luta popular” (Fanon, 1968, p. 245). Sendo assim, um instrumento de reconstrução subjetiva do colonizado e de libertação das amarras coloniais num âmbito nacional. Desta maneira, percebemos que a descolonização não se reduz apenas

às disputas políticas institucionais, mas implica em um trabalho de reapropriação cultural e, consequentemente, reconfigura o colonizado a pensar outras as formas de percepção de si e do mundo. O filme evidencia que tal processo é atravessado por contradições e impasses, refletida, de maneira simbólica, a partir da figura de Guillermo, sendo um personagem chave no filme, pois é o único a qual é totalmente direcionada uma cena documental em que o conhecemos com mais profundidade. Trata-se portanto de um ex- boxeador, que agora é violonista. Uma figura ímpar que carrega um significado muito importante atrelado ao enredo do filme, pois temos um homem que parece superar a ideia masculinista que o “embrutece” — em vez de um lutador e/ou um homem que mata outro homem, torna-se um artista.

Vai de um lugar da violência para o lugar do sensível. Ele participa de uma cena bastante emblemática, onde Mário e Yolanda juntos vão à uma de suas apresentações e vemos Mário se emocionar. Guillermo, portanto, representa tanto para Mário quanto para história, aquilo que Fanon entenderia como um “novo homem”, aquele que superou as questões coloniais e que agora está pronto para construir um novo mundo:

Finalmente, essa luta tem por objetivo fazer brotar um sujeito humano inédito, capaz de habitar o mundo e compartilhá-lo a fim de que sejam restauradas as possibilidades de comunicação e de reciprocidade sem as quais não poderiam existir nem a dialética do reconhecimento nem a linguagem humana. Fanon chamava esse labor gigantesco de “saída da grande noite”, “libertação”, “renascimento”, “restituição”, “substituição”, “surgimento”, “emergência”, “desordem absoluta”, ou ainda de “caminhar o tempo todo, noite e dia”, “erigir um ser humano novo”, “encontrar outra coisa”, forjar um novo sujeito humano inteiramente saído da “argamassa do sangue e da cólera”, livre do fardo da raça e dos atributos da coisa. Um sujeito quase-indefinível, sempre inacabado, como um desvio que resiste à lei e mesmo a todo limite (Mbembe, 2025, p. 108-109).

Ainda nesse sentido, parece que Sara está propondo, assim como Fanon, a superação dessa *zona do não ser*, a qual os sujeitos colonizados são colocados. Onde as opressões são tão frequentes e tão esmagadoras, que não os permite enquanto sujeitos e enquanto sociedade, superar as verdadeiras problemáticas internas. Nesse sentido, o projeto cinematográfico de Sara coincide com o projeto teórico de Fanon, pois ambos sugerem não só uma reestruturação deste novo sujeito para que finalmente seja possível alcançar um novo mundo — o mundo em que as opressões e a violência sejam a norma de regência nas operações do cotidiano.

O momento final do filme me parece muito emblemático, soa como uma síntese do discurso de Sara. Vemos, portanto, que Mário tenta conversar com Yolanda após uma discussão acalorada entre eles — enfatizando novamente a relação dialética do casal. Nesse percurso, enquanto Yolanda caminha juntamente com Mário, ainda num certo bate-boca, a montagem intervém na sequência, mostrando imagens de uma cidade subdesenvolvida e seus habitantes — a maioria negros. Na última cena, vemos o casal andando em direção à uma rua

que não vemos o fim, apenas o cenário ao redor, e mais uma vez temos uma relação dialética na imagem entre a precariedade num primeiro plano e edifícios mais estruturados num segundo. Esse final, ressalta justamente a ideia de que apenas nesse conflito — dialético — caminharemos em direção à um futuro. Sara não imprime respostas, mas acreditamos, como foi colocado que tem haver com a ideia de superação das contradições que abraçam os protagonistas. Parece haver apenas a sinalização de que o futuro é dialético:

Lenta construção do meu eu enquanto corpo no interior de um mundo espacial e temporal, parece ser esse o esquema. Ele não se impõe a mim, é em vez disso uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, porque se estabelece uma dialética efetiva entre meu corpo e o mundo (Fanon, 2020, p. 126).

Figura 61 - Plano final de *De cierta manera* (1974).

Fonte: arquivo pessoal a partir de cópia digital do filme.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

TENTAR SENSIBILIZAR O OUTRO

Em 1975 o cinema mundial é um deserto ideológico-estético. Não é um problema entre velhas e novas gerações. É um problema político no interior da classe cinematográfica (produtores-diretores-técnicos- escritores, atores, críticos e espectadores), que continua a ser alienada das ilusões da imagem cinematográfica sem a coragem de romper este inferno neurótico que é o clímax “a clichê” da contracultura imperialista. Criticar- teorizar-praticar um cinema revolucionário, histórico-dialético e poético (o homem livre de seus fantasmas burgueses) é a única saída. O cinema é uma arma importante demais para estar em mãos de comerciantes e de artistas alienados e irresponsáveis (Rocha, 1975).

O que fiz nesta dissertação foi o esforço de entender como as obras elencadas enquanto objetos de pesquisa — a partir de análises filmicas diferentes entre si — se entrelaçam por um mesmo fio: a *teoria fanoniana* e consequentemente o imaginário terceiro mundista, sem, é claro, esgotá-las ou colocá-las como conclusão a partir desta análise. Na verdade, acreditamos que análise nenhuma é capaz de esgotar um filme, o que posso enfatizar como horizonte é justamente a possível pluralidade dessas análises, sejam a partir de diferentes fundamentações teóricas que se possam comparar um filme, ou analisá-lo internamente — “por si só”. Há mais coisas entre o céu, a terra e os filmes do que possamos imaginar. Fanon, as obras, o recorte temporal, as temáticas, todas essas categorias foram apenas escolhas, e é a partir delas que encontramos o caminho para enxergar aquilo que tive como intento no início da pesquisa, ao mesmo tempo, acredito que as considerações finais possam nos fazer capaz de enxergar outros caminhos para o *olhar fanoniano*. Assim como os vários fanonismos e suas consequentes produções (Faustino, 2022), pode-se perceber que há vários outros cinemas no Terceiro Mundo mas também além dele, capaz de ser relacionado ou observado a partir do *olhar fanoniano*.

Inúmeros filmes estão fora do corpus de análise, existem outras racializações que a ideia de *negritude* não dá conta, mas que há como tensionar essas representações a partir da teoria fanoniana. Existem outras percepções sobre o Terceiro Mundo que o recorte feito não foi capaz de mostrar, assim como outras temporalidades em que essas representações sobre a lógica colonialista são colocadas nas imagens em movimento. Acredito que aqui seja o momento para mostrá-las como exemplo para futuras contribuições no debate e, principalmente, inesgotá-lo.

Em *I walked with a zombie* (1943) de Jacques Tourneur e *They Live* (1988) de John Carpenter, há duas cenas que por mais “desconexas” do intento em se fazer um cinema na perspectiva terceiro mundista, também nos apresenta algo interessante caso estejamos

preparados a partir do *olhar fanoniano*. Nas sequências em específico, há duas situações em que a racialização dos personagens é traçada, evidenciando quem são os sujeitos afetados pela colonização. Nas cenas, existem os personagens racializados (negros) que contam as histórias de como chegaram até ali: “*Minha família foi trazida anos atrás para trabalhar nessas terras*”, fala o carroceiro no filme do Tourneur; “*Vim para essa cidade para enviar dinheiro para minha família porque a fábrica teve de cortar gastos*”, diz o peão no filme do Carpenter. Situações onde fora descrito o contexto aos quais levaram a tais condições, num primeiro momento, o colonialismo e o processo escravista, e, num segundo momento, o funcionamento do capitalismo que visa o lucro acima das vidas de seus trabalhadores marginalizados. O momento e as imagens que foram utilizadas para ilustrar esse debate são as respostas dos personagens, também racializados (brancos) ao ouvirem essas histórias e sem que eles saibam, evidenciando o espaço de distinção entre humanos que as categorias raciais-coloniais impuseram sobre eles, e que os separa a partir de suas respostas. “*Lindo esse lugar que lhe trouxeram*” ou “*Eu acredito na América, em fazer o certo*”: Claro, afinal não foram outros seres parecidos com você que foi/é privado de liberdade, ao mesmo tempo em que não são essas pessoas que foram escravizadas e portanto negado de encontrar a beleza no mesmo lugar em que seus próprios ancestrais foram trazidos à força e obrigados a trabalhar. Os cineastas ironizam essa disparidade entre esses personagens de maneira sutil a partir da continuidade desses diálogos: “*Se você diz, se você diz...*” responde o carroceiro no filme de Tourneur; O personagem de Keith David apenas ri como se suspirasse. Isso também é Fanon. Pois nesse momento é onde fica evidente que existe uma situação histórica, material e dialética que interpelam os sujeitos daquela narrativa, é como se os cineastas se colocassem enquanto conscientes de como o colonialismo tem um impacto no mundo que está sendo criado, seja ele uma ficção científica ou uma história de zumbis.

Figuras 62 e 63 - Cenas dos filmes *I walked with a Zombie* (1943) e *They Live* (1988) que nos fazem encarar a disparidade racial.



Fonte: acervo pessoal a partir de cópia digital dos filmes.

Essas análises cabem tanto a filmes num geral — como é feito com os filmes do Gillo Pontecorvo em relação à violência fanoniana, ou do Ousmane Sambène sobre sua inversão da lógica colonialista — quanto às cenas em específicas, como foi feito agora há pouco. E longe dessas questões serem limitadas a filmes do passado. O que nos interessa, é também perceber o quão presente as indagações de Fanon são atuais: No filme brasileiro de André Novais, *O dia em que eu te conheci* (2023), há um momento em que os personagens principais, a diretora e o ex-bibliotecário — da mesma escola —, conversam em um quarto sobre os remédios psiquiátricos que ambos tomam diariamente para suportar a vida que eles levam enquanto pessoas racializadas e da classe trabalhadora. Isso também é Fanon. Afinal, é também sobre a alienação e o sofrimento psíquico a qual estamos todos sujeitos sobre o modo de vida capitalista de produção e eficácia, que a saúde daqueles que são marginalizados é colocada como moeda de troca. O que o filme nos coloca é justamente esse adoecimento e o melindre da *zona do não ser*, em que não há a superação dos problemas que os afetam por sua condição de sujeitos categorizados e aprisionados numa trama racial e social.

Mesmo que em nenhuma dessas três obras citadas exista uma intencionalidade em mencionar a teoria fanoniana, tão pouco o projeto de cinema terceiro-mundista como aconteceu na década de 1970, isso não significa que os filmes — quaisquer que sejam — não possam ter uma proposta crítica sobre a configuração de uma sociedade colonial-capitalista em que sejam propostos debates sobre raça, classe ou gênero. O interesse dessa pesquisa não é o de podar e nem condicionar as possibilidades de perceber uma obra, reduzindo-a enquanto um cinema político apenas, requerendo que eles sejam centrados na *teoria fanoniana* ou qualquer outra (poderíamos fazer uma outra pesquisa sobre como há a influência de Simone

de Beauvoir, de José Carlos Mariátegui, de Lélia Gonzalez, ou de tantos outros intelectuais e seus pensamentos nos cinemas pelo mundo). Porém, acreditamos que a teoria de Fanon pode contribuir para pensar nos registros cinematográficos, de modo que estejamos condicionando nosso *olhar* como uma ferramenta crítica, capaz de pensar e sublinhar questões efervescentes sobre o mundo em que vivemos.

O ano de 2025 foi marcado por violências que repercutem há séculos no mundo colonial e/ou para pessoas racializadas, seja pelas ações de uma agência federal de imigração nos estados unidos que estão agindo como uma espécie de persecutores da gestapo com os imigrantes legais e ilegais no país; pelas diversas investidas da polícia militar brasileira nos territórios das favelas, principalmente no rio de janeiro, com operações que deixaram centenas de vítimas, em sua maioria pobres e pretos; pelos ostensivos ataques do estado genocida de israel ao povo palestino, que até o momento deste escrita somou mais de 60 mil vítimas; até o primeiro dia de 2026, que também é marcado pelo ato imperialista dos estados unidos em invadir um país Latino Americano — a Venezuela, e sequestrando o seu presidente. Esses acontecimentos condizem com o perfil geopolítico muito próximo à maneira que os países colonialistas europeus agiram em suas colônias. O nosso presente também está sendo operado pela lógica colonial, com a manutenção dos projetos de capitalismo das grandes nações. E o cinema? Ora, se todo filme é resultado estético de seu processo de produção, levando em consideração os contextos aos quais a obra é realizada, não é impossível relacionar as questões do passado que acometem o mundo hoje.

É justamente a partir do resgate de obras e de investigações profundas, que talvez conseguiremos entender melhor os processos do mundo a partir do sensível. Sendo assim, os esforços desta pesquisa, foram os de identificar como é possível que nesses processos da realização cinematográfica, de filmes tão díspares entre si mas ao mesmo tempo tão próximos no que diz respeito à idéia de um Terceiro Mundo: Mario e Yolanda, Mory e Anta, Magrão e Crioulo, Maria, e o Transeunte se fazem presente dentro dos planos enquanto vagueiam pelas cidades subdesenvolvidas; Domingos, Crioulo e Magrão, Jorge, e o Transeunte protagonizam as imagens das diversas violências sofridas nas colônias, seja pela perseguição de ataques racistas, pelas forças dos agentes estatais, ou mesmo pela negação de sua própria identidade em diversas situações; as violências que as imagens inferem nos espectadores, vide a cena da praia em *Vida nova por acaso*, assim como as cenas finais de *Soleil ô* e a chamada para a revolta; as presenças dos corpos racializados que vivem em meio às narrativas e que buscam trazê-los ao lugar de humanização, num movimento de combater a lógica colonial; os cineastas que pensaram formas diferentes em relação à um modelo hegemônico de inventar as

histórias, para isso, filmando a partir de uma lógica contra-industrial: fora dos estúdios, com pouco dinheiro e com certa pluralidade na linguagem cinematográfica. Tudo isso para que sejamos acionados pelos registros e pensemos em outras maneiras de viver num mundo em que as mazelas coloniais sejam superadas, para isso, pensar em outros cinemas, outras imagens, e o mais importante, num outro mundo possível.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solañas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de Cinema da América Latina. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/ Editora USP, 1995.

AZEVEDO, Bruno Ribeiro da Gama e Silva de. **Um é pouco, dois é bom (1970)**: Cinema negro, humor e cidade no filme de Odilon Lopez. 2025. Monografia (curso de Cinema e Audiovisual) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2025.

BAMBA, Mahomed. A recepção dos filmes africanos no Brasil. São Paulo. Estudos de Cinema SOCINE. Editora Annablume, 2006.

BAMBA, Mohamed. Jean Rouch: cineasta africanista? **Revista Devires**, Minas Gerais, v. 06, n. 01, p. – Dossiê Jean Rouch I., 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, Noel dos Santos. A trajetória de Odilon Lopez – Um Pioneiro do cinema negro brasileiro. **História: Questões & Debates**, [S. l.], v. 63, n. 2, 2016. DOI: 10.5380/his.v63i2.46704

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**, 1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 22 de abr. 2025.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

FANON, Frantz. **Por uma revolução africana**: textos políticos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FAUSTINO, Deivison. [Posfácio] In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo. UBU Editora, 2020, p. 245-263.

FAUSTINO, Deivison. **Frantz Fanon e as encruzilhadas**: Teoria, política e subjetividade. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FAUSTINO, Deivison. Gabriel, Nilson Lucas Dias. O racismo e a zona do não ser em Fanon, eis a questão. In: Santos, Priscilla; Nunéz, Geni (org.). **Pensar Fanon**. São Paulo: Ubu Editora, 2025.

GABRIEL, Teshome. **Third cinema in third world**. UMI Research Press. 1979.

GARCIA ESPINOSA, Julio. **Por un cine imperfecto**. 1969. Disponível em:

<http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf>. Acesso em: 29 de dez. 2024.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1982.

GETINO, Octávio; SOLAÑAS, Fernando. **Hacia un tercer cine**: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. 1969. Disponível em: <https://cinedocumentalyetnologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>. Acesso em: 13 de nov. 2024.

GODOY, Heleno. Dizer/não dizer: por que é verdadeira a vida de Domingos Xavier? **Scripta** 1. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 196-203, 2º sem. 1997.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. A vida após a morte de Fanon: Por que Fanon? Por que agora? Por que Pele Negra, Máscaras Brancas? In: SANTOS, P.; NUNÉZ, G. (org.). **Pensar Fanon**, São Paulo: Ubu Editora, 2025.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KAKINSKI, Rosane. Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro. **Iberic@l**, v. 23, p. 1-15, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/iberical/990>. Acesso em: 31 de maio de 2025.

MARTINS, Zilda. Movimento da Negritude: Ethos político na França e no Brasil. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)**, p. 365–390, 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/786>. Acesso em 24 de fev. de 2025

MBEMBE, Achile. A quarta era de Fanon. In: SANTOS, P.; NUNÉZ, G. (org.). **Pensar Fanon**, São Paulo: Ubu Editora, 2025.

NOGUEIRA, Máira Tristão. **Para um manifesto do terceiro cinema feminista**: Uma reflexão sobre filmes realizados por diretoras feministas na década de 1970 na América Latina. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação: Cinema e Televisão) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2019.

NUÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano. In: MACHADO JR., R., SOARES, R. DE L., ARAÚJO, L. C. DE (org.). **VII Estudos de cinema e audiovisual Socine**, São Paulo: Socine, 2006. Disponível em: https://www.socine.org/wpcontent/uploads/2015/11/VII_Estudos_Cinema_Socine.pdf#page=72. Acesso em: 01 de jan. 2025.

NUÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **Afinal, o que é “cine imperfecto”?** Uma análise das ideias de García Espinosa. 2016. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/269>. Acesso em: 01 de jan. 2025.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Trad. Miguel Serres Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 de ago. 2023.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. 1989. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 14 de abr. 2025

PRYSTHON, Angela Freire. **Retrato das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico**. Campinas - SP: Pontes Editora, 2022.

RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. O jazz condenado da Terra Brasilis: modernidades dissonoras, raça e nação em Frantz Fanon e na intelligentsia musical brasileira (1950-1960). **História, histórias**, [S. l.], v. 12, n. 25, 2024. DOI: 10.26512/rhh.v12i25.53571. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/53571>. Acesso em: 05 mar. 2025.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. 1965. Disponível em: <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 27 de out. 2024.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka do sonho**. 1971. Disponível em: <https://www.iberystyka.uw.edu.pl/sites/default/files/Documents/adamczykmagda/1405/EstetykadoSonhoInHambreAugust2013.pdf>. Acesso em: 27 de out. 2024.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Uma situação colonial?** 1960. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>. Acesso em: 12 de out. 2024.

SANTINON, Leticia. **A Circulação de de Sarah Maldoror no Brasil: Um estudo a partir dos filmes “Monangabé” e “Sambizanga”**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na linha Mídia e Sensibilidade) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Cachoeira-Bahia, 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda Política é Política das Imagens. In: KAMINSKI, R., HONESKO, V., SEREZA, L. C. (org.), **Artes & Violências**, p. 159-181, São Paulo: Intermeios, 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São paulo: Companhia das letras, 2020.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2009.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos**

(ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991). Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

YOUNG, Lola. Desaparecidas. In: SANTOS, P.; NUNÉZ, G. (org.). **Pensar Fanon**, São Paulo: Ubu Editora, 2025.

FILMOGRÁFICAS

35 rhums, dir. Claire Denis, França, 2008, 101 min.

A deusa negra, dir. Ola Balogun, Brasil, 1978, citado na página 76.

A grande cidade, dir. Cacá Diegues, Brasil, 1966, 83 min.

A margem, dir. Ozualdo Ribeiro Candeias, Brasil, 1967, 96 min.

A mulher com uma faca, dir. Timité Bassori, Costa do Marfim, 1969, 77 min.

A negra de..., dir. Ousmane Sembène, Senegal, , 1966, 65 min.

Aimé Césaire, le masque des mots, dir. Sarah Maldoror, Martinica-França, 1987, 47 min.

Compasso de Espera, dir. Antunes Filho, Brasil, 1973, 94 min.

De cierta manera, dir. Sara Gomez, Cuba, 1974, 75 min.

Der leone have sept cabeças, dir. Glauber Rocha, Brasil, 1970, 103 min.

Deus e o diabo na terra do sol, dir. Glauber Rocha, Brasil, 1964, 120 min.

Dragão da maldade contra o santo guerreiro, dir. Glauber Rocha, Brasil, 1969, 100 min.

Eu, um negro, dir. Jean Rouch, Nigéria-Costa do Marfim-França, 1959, 70 min.

Fábula: Copacabana, minha casa, dir. Arne Sucksdorff, Brasil-Suíça, 1965, 85 min.

I walked with a zombie, dir. Jacques Tourneur, Estados Unidos, 1943, 69 min.

In The heat of the night, dir. Norman Jewison, Estados Unidos, 1967, 109 min.

Jardim de guerra, dir. Neville D'Almeida, Brasil, 1968, 91 min.

La hora de los hornos, dir. Fernando Solañas, Octavio Getino, Argentina, 1968, 260 min.

Los olvidados, dir. Luis Buñuel, México, , 1950, 82 min.

Macunaíma, dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969, 110 min.

Mandabi dir. Ousmane Sembéne, Senegal, 1968, 90 min.

- Matou a família e foi ao cinema**, dir. Júlio Bressane, Brasil, 1969, 64 min.
- Memorias del subdesarrollo**, dir. Tomás Gutierrez Alea, Cuba, 1968, 99 min.
- Na boca do mundo**, dir. Antônio Pitanga, Brasil, 1978, 100 min.
- No way out**, dir. Joseph L. Mankiewicz, Estados Unidos, , 1950, 106 min.
- O bandido da luz vermelha**, dir. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968, 92 min.
- O desafio**, dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1965, 81 min.
- O dia em que eu te conheci**, dir. André Novais de Oliveira, Brasil, 2023, 69 min.
- O sangue de Condor**, dir. Jorge Sanjnés, Bolívia, 1969, 70 min.
- Orfeu Negro**, Marcel Camus, Brasil-França, 1959, 100 min.
- Os fuzis**, dir. Ruy Guerra, Brasil, 1964, 85 min.
- Rio 40 gaus**, dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955, 91 min.
- Rio Zona Norte**, dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957, 83 min.
- Rue cases-nègres**, dir. Euzhan Palcy, Martinica, 1983, 103 min.
- Sambizanga**, dir. Sarah Maldoror, Angola-França, 1972, 102 min.
- Sergeant Rutledge**, dir. John Ford, Estados Unidos, 1960, 111 min.
- Shock corridor**, dir. Samuel Fuller, Estados Unidos, 1962, 102 min.
- Soleil ô**, dir. Med Hondo, Mauritânia-França, 1970, 104 min.
- The defiant ones**, dir. Stanley Kramer, Estados Unidos, 1958, 98 min.
- They live**, dir. John Carpenter, Estados Unidos, 1988, 93 min.
- Tiré dié**, dir. Fernando Birri, Argentina, 1958, 33 min.
- Touki Bouki**, dir. Djibril Diop Mambety, Senegal, 1973, 91 min.
- Tudo que é apertado rasga**, dir. Fábio Rodrigues, Brasil, 2019, 27 min.
- Um é pouco, dois é bom**, dir. Odilon Lopez, Brasil, 1970, 90 min.
- Vertigo**, dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958, 128 min.
- Vida nova por acaso**, dir. Odilon Lopez, Brasil, 1970, 48 min.