Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

Salvador - 25 a 30 de agosto de 2025

ANAIS

Vol.4: Comunicações Orais

Eixo 3– Frantz Fanon e os fundamentos
do pensamento decolonial

UFBA

UNEB
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

ANAIS

1ª Escola Brasileira de Pensamento Decolonial:

Desaprendizagem do Legado Racista em Territórios Amefricanos

100 anos de Frantz Fanon e 90 anos de Lélia Gonzalez

Vol.4: Comunicações Orais

Eixo 3– Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Salvador, Bahia

2025

CIP - Catalogação na Publicação

E74a Escola Brasileira de Pensamento Decolonial (1.: 2025: Salvador, BA).

Anais da 1ª Escola Brasileira de Pensamento Decolonial: desaprendizagem do legado racista em territórios amefricanos — 100 anos de Frantz Fanon e 90 anos de Lélia Gonzalez. Vol. 4: Comunicações Orais – Eixo 3: Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial/ organização de Adriana Caúla, Frank Davies, Rodrigo da Cunha Nogueira. — Salvador:
¡DALE!, 2025.
75 p. : il. ; 29 cm.

E-book.
Modo de acesso: World Wide Web: <https://www.escoladecolonial.org>

1. Relações raciais. 2. Decolonialidade. 3. Gonzalez, Lélia, 1935-1994.
4. Fanon, Frantz, 1925-1961. 5. Amefricanidade. I. Caúla, Adriana.
II. Davies, Frank. III. Nogueira, Rodrigo da Cunha. IV. Título.

CDD 305.8

Decolonizar a América Latina e seus Espaços

R. Caetano Moura, 121 - 13 - Federação

Salvador - BA, 40210-905

Escola Brasileira de
Pensamento Decolonial

1ª Escola Brasileira de Pensamento Decolonial:

Desaprendizagem do Legado Racista em Territórios Amefricanos

100 anos de Frantz Fanon e 90 anos de Lélia Gonzalez

Atribuição Não Comercial 4.0 Internacional.

Este volume está licenciado sob a Creative Commons Atribuição–Não Comercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0).

É permitida a reprodução, distribuição, exibição e adaptação deste material, desde que a fonte seja devidamente citada e que não haja uso comercial.

Licença completa:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Os artigos assinados nesta publicação, assim como a revisão textual e o uso adequado das normas de formatação da ABNT, são de inteira responsabilidade de seus autores.

Realização e apoios:

Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Desaprendizagem do legado racista em territórios amefricanos

ANAIS - 1ª Escola Brasileira de Pensamento Decolonial
Desaprendizagem do Legado Racista em Territórios Amefricanos
100 anos de Frantz Fanon e 90 anos de Lélia Gonzalez

Ano: 2025
Local: Salvador / Bahia / Brasil

COORDENAÇÃO GERAL
João Pena
Universidade do Estado da Bahia

COORDENAÇÃO ACADÊMICA
Leo Name
Universidade Federal da Bahia
Tereza Spyer
Universidade Federal de Ouro Preto / Universidade Federal da Integração Latino-Americana

COORDENAÇÃO SOCIAL
Alexandre da Trindade e Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
Carla Liane Nascimento dos Santos
Universidade do Estado da Bahia
Fábio André Diniz Merladet
Universidade Federal do Rio de Janeiro

COMITÊ CIENTÍFICO
Adriana Mattos de Caúla e Silva
Universidade Federal Fluminense
Amaro Sérgio Marques
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Camila Gomes Sant'Anna
Universidade Federal da Bahia
Céline Felício Veríssimo
Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Diana Helene Ramos
Universidade Federal de Alagoas
Ecirio Barreto Santos de Oliveira
Universidade Federal da Bahia
Frank Andrew Davies
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Henrique Rodrigues Leroy
Universidade Federal de Minas Gerais
Joana D'Arc de Oliveira
Universidade de São Paulo
Juliana Campos de Oliveira
Universidade Federal da Bahia
Linnesh Rossy da Silva Ramos
Instituto David Ramos
Luis Guilherme Cruz Pires
Universidade Federal da Bahia
Marta Raquel da Silva Alves
Universidade Federal da Bahia
Mayara Mychella Sena Araújo
Universidade Federal da Bahia
Mayara Nicolau de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais
Murad Jorge Mussi Vaz
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Pamela Cordeiro Marques Corrêa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Patrícia Lânes Araújo de Souza
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Paula Regina de Oliveira Cordeiro
Universidade Federal Fluminense
Priscila Ribeiro Dorella
Universidade Federal de Viçosa
Rodrigo da Cunha Nogueira
Universidade Federal de Ouro Preto
Selma Passos Cardoso
Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Thais de Miranda Rebouças
Universidade do Estado da Bahia

EQUIPE TECNICA
Adriana Caúla (Coordenação Editorial)
Frank Andrew Davies (Coordenação Editorial)
Maicon Rugeri (Diagramação)
Oswaldo Freitez (Diagramação)
Rodrigo da Cunha Nogueira (Coordenação Editorial)

REALIZAÇÃO
¡DALE! - Decolonizar a América Latina e seus Espaços
Universidade do Estado da Bahia
Universidade Federal da Bahia
CNPq- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Ministério da Igualdade Racial
Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Eixo 3

Desaprendizagem do legado racista

Propôs a retomada da obra de Frantz Fanon como fundamento crítico para compreender as continuidades da desumanização colonial, da violência epistêmica e das subjetividades insurgentes que atravessam o mundo moderno-colonial. O eixo acolheu trabalhos que dialogaram com Fanon e com demais intelectuais para recuperar e repensar práticas emancipatórias, destacando suas reverberações nas lutas antirracistas e na crítica contemporânea à colonialidade.

Sumário

Alienação na Améfrica Ladina: a contribuição da filosofia de Frantz Fanon para Lélia Gonzalez **8**

José Victor Alves da Silva

Fanon na encruzilhada: experiência vivida, axé e a escrita que cura **18**

Raísa Inocêncio Ferreira Lima

Herói negro, aventura branca: representatividade e colonialidade na revista de histórias em quadrinhos All-Negro Comics (1947) **28**

Savio Queiroz Lima

Imaginário terceiro mundista no cinema a partir do pensamento fanoniano, em "um é pouco, dois é bom" (1970) de Odilon Lopez **40**

Túlio De Araujo Rocha

Reflexões sobre o cinema terceiro-mundista e o ato de resistência a partir da memória. **50**

Túlio De Araujo Rocha 50

Uma análise fanoniana de Soleil Ô (1970) de Med Hondo **58**

Túlio De Araujo Rocha

Colonialidade e Sistema Internacional: Fanon, a violência fundadora e a subjetividade racializada **66**

Wellington Fernandes Vieira

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Alienação na Améfrica Ladina:
a contribuição da filosofia de Frantz Fanon para Lélia Gonzalez

José Victor Alves da Silva
Unicamp
josev.alves.silva@gmail.com

Eixo da EBPD:
(X) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Alienação na Améfrica Ladina: a contribuição da filosofia de Frantz Fanon para Lélia Gonzalez

RESUMO

Nesta comunicação, analiso as filosofias de Frantz Fanon e Lélia Gonzalez a partir da identificação desta filósofa brasileira com a tradição do pensamento anticolonial, apoiada na investigação dos conceitos de alienação, corpo e emoção a partir dos escritos desses autores, em especial *Pele negra, máscaras brancas* e *Os condenados da Terra*, de Fanon, e *Por um feminismo afro-latino-americano*, de Gonzalez. Acredito que as suas teorias políticas podem demonstrar que a filosofia feminista negra de Gonzalez representa em muitos aspectos uma continuidade da filosofia anticolonial de Fanon e sua geração. Assim, a sua filosofia orienta o anticolonialismo para o nosso contexto nacional, realizando um diagnóstico localizado e atualizado de análise crítica das ideologias e das relações entre os sujeitos articuladores da nossa estrutura social, material e simbólica. A partir disso, ela também se debruça sobre as condições de possibilidade de emancipação dessas estruturas alienantes.

Palavras-Chave: Anticolonialismo. Terceiro Mundo. Filosofia Afro-diaspórica. Brasil.

ABSTRACT

In this paper, I analyze the philosophies of Frantz Fanon and Lélia Gonzalez based on the identification of this Brazilian philosopher with the tradition of anticolonial thought, supported by the investigation of the concepts of alienation, body and emotion based on the writings of these authors, especially Black Skin, White Masks and The Wretched of the Earth, by Fanon, and For an Afro-Latin American Feminism, by Gonzalez. I believe that their political theories can demonstrate that Gonzalez's black feminist philosophy represents in many aspects a continuity of the anticolonial philosophy of Fanon and his generation. Thus, her philosophy orients anticolonialism to our national context, carrying out a localized and updated diagnosis of critical analysis of the ideologies and relations between the subjects that articulate our social, material and symbolic structure. Based on this, she also focuses on the conditions of possibility of emancipation from these alienating structures.

Keywords: *Anticolonialism. Third World. Afro-diasporic philosophy. Brazil.*

RESUMEN

Este artículo analiza las filosofías de Frantz Fanon y Lélia Gonzalez a partir de la identificación de este filósofo brasileño con una tradición de pensamiento anticolonial, apoyado en la investigación de los conceptos de alienación, cuerpo y emoción, a partir de los escritos de estos autores, especialmente Piel negra, máscaras blancas y Los condenados de la tierra, de Fanon, y Por un feminismo afrolatinoamericano, de Gonzalez. Creo que con sus teorías políticas podemos demostrar que la filosofía feminista negra de González representa, en muchos sentidos, una continuidad de la filosofía anticolonial de Fanon y su tiempo. Así, su filosofía orienta el anticolonialismo hacia nuestro contexto nacional, realizando un diagnóstico localizado y actualizado de análisis crítico de las ideologías y las relaciones entre los sujetos que articulan nuestra estructura social, material y simbólica. A partir de allí, también se discute sobre las condiciones de posibilidad de la emancipación de estas estructuras alienantes.

Palabras clave*: Anticolonialismo. Tercer Mundo. Filosofía afrodiaspórica. Brasil.*

Introdução

Frantz Fanon foi um psiquiatra martinicano, naturalizado argelino, conhecido como um intelectual e militante da revolução da Argélia e pelos seus dois principais livros publicados, que impactaram gerações: *Os condenados da Terra* (1961) e *Pele negra, máscaras brancas* (1952). Já Lélia Gonzalez foi uma historiadora, geógrafa e filósofa de formação, conhecida também pelo seu papel como uma intelectual e militante feminista negra, engajada em diversos movimentos sociais, culturais e acadêmicos, e pelo seu ensaio mais famoso, *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984) – que compõe a coletânea *por um feminismo afro-latino-americano* (2020). Gonzalez fez carreira no Rio de Janeiro e se tornaria relativamente conhecida pelos seus estudos do marxismo, feminismo e psicanálise, além da sua militância política a partir do movimento negro e do movimento de mulheres.

Nesta comunicação, discuto brevemente alguns elementos da relação entre Fanon e Gonzalez. Inclusive, denotar que os seus contextos estão diretamente vinculados às suas produções teóricas. Para Fanon, a década de 1950 significou a necessidade de engajamento na luta de libertação argelina, pela descolonização do regime colonial francês. Para Gonzalez, a transição dos anos 1970 para os 1980 significou um período de engajamento na luta de democratização brasileira, por meio dos movimentos contra o regime militar e pela constitucionalização de um novo regime político. Nesse processo, as descolonizações (formais) africanas reverberam no pensamento político e "renascimento" do movimento negro no Brasil, "inspirado efetivamente nas lutas de libertação da África", observa Gonzalez (2020, p. 251). Com isso, a influência do pensamento anticolonial e fanoniano em particular é filtrada pela sua participação direta no movimento negro brasileiro, que se apropriava desse pensamento.

Assim, o anticolonialismo gonzaleano se tornou teórica e politicamente uma continuidade do anticolonialismo fanoniano, em meio a outros referenciais. Atualmente com as teorias decoloniais, as categorias e debates do anticolonialismo são rediscutidas a partir da *decolonialidade* (Quijano, 1992), enquanto são renovadas também as pesquisas sobre as contribuições de pensadores como Fanon e Gonzalez. Particularmente, partindo

do debate desses autores com seus contextos e ideias, ressalto que as suas problematizações em torno da alienação colonial, racial e de gênero demonstram, entre outras coisas, o impacto da alienação na corporeidade e emocionalidade humanas em sociedades colonizadas, racializadas e generificadas. Portanto, tanto a nível ético-político, quanto estético-epistemológico, a alienação e desalienação das pessoas oprimidas e povos colonizados dizem respeito ao modo como os seus corpos e suas emoções estão diretamente interligados com o mundo social.

Anticolonialismo e alienação

O *anticolonialismo* representa diferentes oposições ao colonialismo (iniciado no século XVI e consolidado na segunda metade do século XIX) e ao neocolonialismo (projetado ao longo do século XX) como sistemas de opressão perpetrados por governos e povos estrangeiros, sobretudo suas classes e elites dominantes, que organizam a dominação e exploração do território controlado e sua população (Fanon, 1968, 2011; Gonzalez, 2020). Conforme observam Barreto (2005), Rios e Lima (2020), havia uma influência direta do anticolonialismo em geral e de Frantz Fanon para Lélia Gonzalez. Por minha parte, investigo justamente essa contribuição, de modo a entendê-la como uma filósofa *amefricana*, antirracista e feminista. Em sua época, esses processos de cooperações, circulação de pessoas e ideias, construiu laços de solidariedades entre grupos oprimidos, movimentos transnacionais de mulheres, a luta política dos negros em África e na diáspora, povos de diferentes países e continentes.

Um dos elementos centrais do pensamento e movimento anticolonial é o *nacionalismo internacionalista*, que fornecia uma orientação ideológica para cada povo pensar a si mesmo e lutar por si em cooperação com outros povos (Prashad, 2007). Gonzalez demonstra carregar essa herança quando articula política e teoricamente as questões da nossa realidade nacional com outras realidades mundialmente periféricas, sobretudo africanas e ainda mais latino-americanas. Assim, seus textos e militância expressam a busca pela construção de redes de solidariedade com movimentos de outros países,

tanto de articulação política quanto de interpretação dos problemas do Terceiro Mundo, das Amé(f)ricas e do Brasil, em particular.

A níveis continentais, o problema geral debatido por Fanon e Gonzalez foi a condição de subdesenvolvimento e dependência do Terceiro Mundo em relação aos países colonialistas do Primeiro Mundo. Globalmente, enfrentavam a ideologia e política da supremacia racial branca masculina. A intelectualidade negra com a qual dialogavam compreendia que as experiências raciais são informadas tanto por dinâmicas nacionais próprias quanto por dinâmicas que extrapolam os limites de tais fronteiras territoriais; cujo funcionamento se fortalece a partir da condição interseccional de estruturas sociais opressoras, produtoras de condições sociais alienantes, baseadas em nacionalidade, raça, classe e também, conforme se discute a partir do feminismo negro, de gênero, como dimensões nas quais seus mecanismos se articulam.

Nesse cenário, os mecanismos opressores da *alienação* interditam a realização das potencialidades dos grupos sociais, seja em relação à aquisição de bens e serviços necessários à reprodução de uma vida digna, uma dimensão material e econômica, seja em relação à integração cultural, afeição e auto-estima, direito à educação, reconhecimento das contribuições históricas e sociais da comunidade, acesso à bens e serviços culturais específicos, etc. (Silva, 2025). Em *Pele negra, máscaras brancas*, as preocupações de Fanon (2008) sobre a alienação se concentram mais diretamente em uma dimensão cultural, psicológica e epistêmica da dominação, focando na internalização subjetiva da opressão como fator normalizado de funcionamento da sociedade. Para Fanon, essa alienação se fundamenta sobretudo na internalização do *racismo*, que produz os complexos de inferioridade dos negros e de autoridade dos brancos.

Não obstante, os complexos raciais seriam originados pelas condições econômicas desiguais estabelecidas pelo *colonialismo*, enquanto fenômeno intrínseco à expansão do capitalismo. Em suas palavras, “só há complexo de inferioridade após um duplo processo: – inicialmente econômico; – em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade” (ibidem, p. 28). Portanto, ambas as dimensões subjetivas e

objetivas da dominação constituem o fenômeno da alienação, que marcam essa inferioridade na epiderme do corpo negro. Conforme reitera a cientista política Renate Zahar (1976, p. 48), "a alienação tem sempre aspectos, ao mesmo tempo, econômicos e intelectuais".

Em *Condenados da Terra*, assim como em outros dos seus escritos políticos, problematizando processos de descolonização, Fanon (1968, p. 29; ver 2011) demonstra novamente como a alienação do povo colonizado deveria ser encarada como resultado da ação dupla das opressões de raça e classe, pois "nas colônias a infraestrutura econômica é igualmente uma superestrutura [ideológica]. A causa é consequência: o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico". Lélia Gonzalez, por sua vez, compartilha dessa mesma perspectiva integrada da alienação, socioeconômica e ideológica, causada por um contexto histórico, político e psico-emocional de simultânea inferiorização do ideal Negro e internalização generalizada do Branco como ideal de universalidade (restrita) da humanidade plena. Com efeito, se projeta o *embranquecimento* como meio de humanização do sujeito; humanização tal que, para pessoas negras, aprisionadas ao seu próprio corpo preto, nunca se completa.

Assim, junto a isso, âmbitos propriamente corporais e emocionais da opressão se constituem enquanto componentes fundamentais do fenômeno da alienação, de modo que as emoções compõem as dinâmicas sociais de formas específicas, como o medo despertado pela pele preta em pessoas condicionadas a percebê-la como um sinal de perigo. Logo, entendo que a corporeidade e a emocionalidade humanas são dimensões diretamente envolvidas pelo processo de alienação da sociedade. Fanon (2008, p. 106-107) ilustra a situação da seguinte maneira, usando a sua própria experiência como referencial teórico:

> Olhe o preto!… Mamãe, um preto!… Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós…
>
> Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado, naquele dia branco de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto

> treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer!

A cena se passa em um espaço ocupado majoritariamente por pessoas brancas. E por que o menino reagiria assim apenas pela aparição do corpo negro? Fanon explica que, "através do seu corpo, o preto atrapalha o esquema postural do branco", pois o corpo preto está associado à feiura, selvageria e maldade; enquanto o preto se torna, assim, "responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça", sendo oprimido injustamente por razões e emoções que antecedem sua aparição ou mesmo sua existência individual (ibidem, p. 105, 140). Por isso, Fanon elabora um *esquema corporal* junto com um *esquema epidérmico racial* para compreender a histórica opressão racial envolvida na alienação do sujeito colonizado (ibidem, p. 105). Há então, para o filósofo, uma cultura branca racista que foi condicionada, além de histórica, econômica, política e eticamente, também psico-emocionalmente, e que se opõe violentamente à livre presença do corpo preto em um espaço branco ou embranquecido, corpo este percebido como uma ameaça ao mundo idealizado pelo Branco.

Por sua vez, Lélia Gonzalez (2020) também reivindica uma articulação intrínseca entre o econômico, o político e o cultural-ideológico. Além da divisão racial-sexual do trabalho, brancos e não-brancos internalizam o racismo por meio dos sistemas educacional e de comunicação de massa. Por isso, a filósofa defende que estes âmbitos deveriam ser alvos de um movimento de valorização das contribuições históricas, políticas, econômicas e filosóficas do povo negro – sendo destacado o papel da mulher negra na formação cultural das Améfricas e em particular para a formação social brasileira –, assim revertendo a inferiorização internalizada. Da sua perspectiva, os latino-americanos deveriam se reconhecer, na verdade, como *amefricanos*, pois a predominância cultural da região está nas suas matrizes africanas e ameríndias, não euro-latinas (ibidem, p. 134). Consequentemente, a falta dessa percepção seria um dos maiores sintomas da alienação dos povos dessa região.

A principal associação feita por Gonzalez ao pensamento de Fanon é sobre a alienação, em especial a internalização do racismo como meio de subjetivação dos colonizados,

bem como dos colonizadores. Já no início de *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Gonzalez aponta como em nossa sociedade "o que se percebe é a identificação do dominado com o dominador. E isso já foi muito bem analisado por um Fanon" (ibidem, p. 76). Ela anuncia, então, sua tentativa de indagar "sobre o porquê dessa identificação", no caso brasileiro:

> Ou seja, o que foi que ocorreu para que o mito da democracia racial tenha tido tanta aceitação e divulgação? Quais foram os processos que teriam determinado sua construção? O que é que ele oculta, para além do que mostra? Como a mulher negra é situada no seu discurso? (ibidem).

Assim, Fanon foi importante para Gonzalez investigar o ocultamento da violência racial e suas hierarquizações através da crítica ao mito da democracia racial enquanto uma violenta manifestação do racismo brasileiro. Em *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988), ela interpreta a alienação no período neocolonial como continuação da violência do regime colonial, sustentada pela colonialidade, ou *neocolonialismo* termo usado pela autora na época, e o racismo como ideologia da superioridade e inferioridade de raças humanas. Assim, a alienação garante o funcionamento dos mecanismos de dominação através de uma versão mais sofisticada dessa violência, incrustada nas estruturas da sociedade.

Como principal fator de alienação dos colonizados, o racismo é capaz de sofisticar a manutenção da violência inclusive através do seu acobertamento, ao se naturalizar lugares sociais e dinâmicas racializadas. Portanto, mesmo após a conquista da independência nacional ou da redemocratização pós-regime militar, a violência continua intrínseca às estruturas sociais, embora disfarçada. Ainda, a alienação produz representações sociais essencialistas sobre as mulheres negras, marcadas pela herança colonial escravocrata de precarização das suas condições de vida pós-abolição, causando sua marginalização, superexploração, empobrecimento e preterimentos profissionais e afetivos.

Portanto, assim como Fanon apontou para as desigualdades socioeconômicas e raciais como fundamentos das expressões dessa alienação, Gonzalez continua esse caminho

com as contribuições do feminismo e outros referenciais teóricos, ao realizar uma apropriação crítica dessas ideias. Assim, amplia e complexifica o repertório de análise com a articulação das categorias de raça, classe e gênero como um "*sistema ideológico de dominação*" específico, o "*sistema patriarcal-racista*" (ibidem, p. 141), que é fundamentalmente operado a serviço de uma lógica colonial capitalista.

Além disso, Fanon e Gonzalez percebem uma relação direta entre racialização dos corpos e alienação das consciências. Como fez Fanon, a própria autora aborda seu processo pessoal de alienação, nos contando como:

> Há uma necessidade de identificação com o branco de tal ordem, e essa identificação se faz, evidentemente, via Jesus Cristo, via Evangelho, via Bíblia — faço essa colocação com muita tranquilidade porque também já passei por esse processo, porque houve época em que eu era espiritualista, porque, sendo só espírito, eu não via esse corpo preto, essa cara preta, esse cabelo que chamam de ruim, esses lábios que chamam de beiços, esse nariz que chamam de achatado, enfim, eu saía do mundo, ia lá para cima, virava um espírito. Maior barato ser espírito, aí não tem problema (ibidem, p. 241).

Logo, a percepção de si enquanto corpo (racializado) no espaço (embranquecido) possibilita formular teorias sobre a racialização desses corpos e seu impacto social, nas quais as emoções devem ser reconhecidas como elementos inevitáveis da experiência. Sobre as igrejas, por exemplo, Gonzalez (ibidem, p. 238) observa que "o que predomina nas diferentes denominações protestantes é justamente a negação da questão racial e um medo muito grande de colocar abertamente essa questão". Nesses processos, portanto, emoções como medo, raiva, culpa, são elementos importantes de compreensão das relações sociais.

Por fim, considero fundamental ressaltar a ênfase de ambos em um horizonte de libertação dos oprimidos e empobrecidos, dos povos subdesenvolvidos, dos negros colonizados em toda Terra e, a partir de intelectuais como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Helena Theodoro, Benedita da Silva, entre outras, das mulheres negras, reconhecidos(as) como agentes protagonistas da histórica resistência dos povos do Terceiro Mundo. Portanto, aprender com as vidas e obras de Frantz Fanon e Lélia Gonzalez, seja a partir da conjuntura política do movimento e pensamento anticoloniais, seja através

do aporte contemporâneo da decolonialidade, são maneiras necessárias de levar adiante as resistências e lutas de libertação do passado, no presente, para o futuro, do mesmo modo que esses pensadores e pensadoras militantes fizeram em sua época.

Referências

BARRETO, Raquel. **Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça:** Narrativas de Libertação em Angela Davis e Lélia Gonzalez. Dissertação (Mestrado) – PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2005.

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

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Œuvres**. Paris: La Découverte, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PRASHAD, Vijay. **The Darker Nations:** A People's History of the Third World. New York: The New Press, 2007.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”. **Perú Indíg**. v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

SILVA, José Victor Alves da. “Alienação e desalienação em Frantz Fanon, um psiquiatra anticolonial”. **PERI**, v. 17, n. 1, 2025, p.3-26.

RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. Introdução. Em: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 9-21.

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Fanon na encruzilhada:
experiência vivida, axé e a escrita que cura

Raísa Inocêncio Ferreira Lima
Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Laboratório Antígona
inocêncio.raisa@gmail.com

Eixo da EBPD:
(X) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Fanon na Encruzilhada: Experiência Vivida, Axé e a Escrita que Cura

RESUMO

Este ensaio traça um *risco* no chão acadêmico: um mosaico de autores que leram cada um à sua maneira Frantz Fanon. Grada Kilomba e Lewis Gordon para riscar, juntos, os contornos da experiência vivida enquanto ecoam, nas entrelinhas, ou nos fundos não acadêmicos, as vozes de Nego Bispo, Ana Maria Gonçalves e Maryse Condé. Aqui, a escrita se desata do formalismo e se aproxima do cotidiano, transformando o pensamento em estratégia de cura colonial. Na segunda frente, o texto se faz corpo e oralidade. A descolonização, então, não apenas se pensa: também se pode dançar, girar no Axé. A espiritualidade afro-brasileira entra em cena para ressignificar a experiência vivida como força vital, onde política e metafísica se entrelaçam. Não se trata só de criticar, mas de reencantar: o Axé — como energia e resistência — é a chave que emenda a emancipação à descolonização, fechando o corpo contra o trauma e reabrindo caminhos.

Palavras-Chave: Filosofia decolonial. Literatura Afro-Brasileira. Artivismo. Axé. Oralidade e Experiência vivida.

ABSTRACT

This essay draws a pemba chalk line across academic ground: a bold move that opens two fronts of dialogue with Fanon. On the first front, we engage Grada Kilomba and Lewis Gordon to trace, together, the contours of lived experience —while the voices of Nego Bispo, Ana Maria Gonçalves, and Maryse Condé echo between the lines. Here, writing breaks free from formalism and leans into the everyday, turning thought into a strategy for colonial healing. On the second front, the text becomes body and orality. Decolonization, then, is not just thought—it can also be danced, spun into motion through Axé. Afro-Brazilian spirituality takes center stage to reframe lived experience as vital force, where politics and metaphysics intertwine. This is not just critique but re-enchantment: Axé—as energy and resistance—becomes the key that stitches emancipation to decolonization, shielding the body from trauma and reopening paths forward.

Keywords: *Decolonial Philosophy. Afro-Brazilian Literature. Artivism. Axé. Orality and Lived Experience.*

RESUMEN

Este ensayo traza una línea de pemba en el suelo académico: una osadía que abre dos frentes de diálogo con Fanon. En el primero, nos encontramos con Grada Kilomba y Lewis Gordon para delinear, juntos, los contornos de la experiencia vivida —mientras resuenan, entre líneas, las voces de Nego Bispo, Ana Maria Gonçalves y Maryse Condé. Aquí, la escritura se desata del formalismo y se acerca a lo cotidiano, transformando el pensamiento en estrategia de cura colonial. En el segundo frente, el texto se hace cuerpo y oralidad. La descolonización, entonces, no solo se piensa: también se baila, se gira en el Axé. La espiritualidad afrobrasileña entra en escena para resignificar la experiencia vivida como fuerza vital, donde lo político y lo metafísico se entrelazan. No se trata solo de criticar, sino de reencantar: el Axé—como energía y resistencia—es la clave que une emancipación y descolonización, cerrando el cuerpo al trauma y reabriendo caminos.

Palabras clave*: Filosofía decolonial. Literatura Afrobrasileña. Artivismo. Axé. Oralidad y Experiencia vivida.*

Introdução

Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo (Santos, 2023, p. 66).

Escrever sobre Fanon é assumir uma perspectiva de escrever como arma. Rogo de tentar fazer de um jeito confluente (Santos, 2023), ou seja, não de uma torre de babel acadêmica, mas de antemão de um jeito *caôzeiro*[1]. Oi, prazer, me chamo Raísa e sou filósofa. Vamos falar de descolonização (eu falo com s pela sonoridade, mas o sentido é contracolonial) Vamos falar de Fanon em uma colcha de retalhos, pequenos pensamentos sobre os grandes comentadores Lewis Gordon, Grada Kilomba, Denise Ferreira da Silva e a literatura de Maryse Condé e Ana Maria Gonçalves que fazem a imaginação atingir seu ápice quando a literatura se torna um documento histórico e importante a ser analisado. Para uma experiência vivida capaz de se compartilhar em pensamento e sensação, em pretuguês, em poesia. A poesia de Aimé Césaire, ou Lélia com *pretuguês amefricano* (Rios, 2020), em resumo, a *négritude*, nossas estratégias sociais de canto de sair, se defender e se curar do colonialismo.

Posso não conhecer muito e ainda ser novata, mas o que quero trazer aqui é existir também é utilizar termos filosóficos em sentidos gerais, desta vez fora da dominação, ameríndios, afro-diaspóricos e além na *diferença* e na *presença*, como o ser e o pensar, como a experiência vivida da negritude[2]. Para confluir e contracolonizar, como jeitos que ajudam a pensar e a ser/existir dentro desse contexto, mas não somente, dentro do cosmos (mundo) que não teme a diferença e a contradição inerente ao ser humano.

Por isso, pensando em/com Fanon, começo esse artigo nesse debate, porque como afirmaria Nego Bispo (Santos, 2023) confluir nas diferenças como confluir na comunicação,

---

[1] Ainda não publicado, minha dissertação de mestrado "Vênus Caôzeira: Um personagem conceitual" utiliza a metodologia de cartografia e personagem conceitual, em Suely Rolnik, Deleuze e Guattari, como uma estratégia de defesa da violência contra às mulheres, 2017, Universidade de Toulouse.

[2] Fazer uma escrita "simples" não significa uma escrita ingênua, tentarei confluir inclusive com a demanda de uma complexidade no nível que Fanon exigia para si e para a luta decolonial.

mas também confluir no policultural poteísta, como confluir no sagrado, nos permitirá quem sabe de atualizar método e reorganização das ideias políticas fora das tradições que reproduzem uma complexidade teórica excludente, ver mesmo como racista e sexista. Admito a tentativa de fazer da escrita contracolonial e da práxis existencial política minha contribuição sobre Fanon[3].

Dito isso, tem outro motivo mais específico do porquê abro esse caminho para conversar com/sobre Fanon chamando Nego Bispo, é da urgência e necessidade de fabular estratégias coletivas que traçam caminhos reais e sonhados (no sentido de se satisfazer com o mundo imaginado) de cura e defesa da ferida colonial (Lima, 2021). Para que o nosso povo consiga enfim reparação e assim é para isso que se vive. *Se sou porque nós somos*[4], não existe satisfação de pensamento sem antes pensar a sua prática emancipatória coletiva.

Porque é tanta dor, tanto sofrimento, vocês viram mais um daqueles vídeos da polícia militar? E ao mesmo tempo tanta luta e resistência bonita, gostosa, saborosa, a resistência é também na memória ancestral que persiste em bem viver e dar o exemplo. Dar o exemplo de cara erguida sem complexidade, espalhando o enredo como comum e sagrado. Falar de modelo e de pedagogia, de ensinamento e de experiência vivida sem, no entanto, falar difícil de "doutor" impondo uma gramática colonial. Falar simples é difícil, mas necessário para que a gente possa dar confiança a uma comunicação comum para uma política emancipadora.

Para falar um pouco da imensa contribuição de Fanon, sem dúvida, como um dos pensadores e ativistas que inauguram um método de socio-análise tão ativista quanto filosófico. Quando Fanon fala de tomada de consciência, é dada também a transmissão de

---

[3] Isso implica uma escrita que arrisca opiniões políticas como se estivéssemos numa mesa de bar e a "seriedade" técnica se encontre no exemplo. Dito de outra maneira, não quero provar que sei analisar discursivamente os autores, mas quero *provar* testando-os no cotidiano como maneira de se fazer filosofia, com carinho e pedagogia à la bell hooks e Paulo Freire.

[4] Expressão da Filosofia Ubuntu.

um modo de ser/existir no mundo que tem implicações políticas. Vamos voltar a falar de revolução? Como mencionado no resumo: da mesma forma que os pretos velhos resistiram a todas as tentativas de extermínio, constituindo-se como parte da metafísica espiritual brasileira. Realizar esse encontro ou tradução do campo existencial e político brasileiro, falamos de Axé como uma força vital específica, com o existencial de Fanon, como foi e é atualizado no âmbito político da experiência vivida.

Luiz Ruffino diz que Fanon é um "preto velho" (Ruffino, 2019, p. 60) no ato mesmo de comunicar idéias e situações políticas para a emancipação do povo. Ambas essas figuras invocadas transmitem um pensamento pedagógico, de *papo reto,* mas também de discurso bonito de socioanálise sobre a experiência vivida como ato político de existência.

Por Fanon, proponho uma análise na forma de três fabulações papo-reto: a primeira, a noção de experiência vivida de Fanon, atualizada por Lewis Gordon, Grada Kilomba e Denise Ferreira da Silva. Em seguida, o desdobramento específico sobre a ferida colonial, este estado constantemente de inferiorização. Pensando na discussão de gênero e, para dar uma direcionada às rendas e rezadeiras, das mães e Marias Padilhas, dos orixás das águas, gostaria de terminar este artigo com um ensaio. Em meus textos eu gosto de juntar referências que se confluem, para voltar aos termos de Nego Bispo. Termino para que tenha também na ordem do sensível, do afetivo e que incarna a força vital dentro do campo teórico de Fanon, falando de Axé em duas personagens Kehinde e Tituba, de Ana Maria Gonçalvez e Maryse Condé, ambas mulheres negras e que atravessam in locus a experiência extrema da colonialidade, da dor e da tortura. A literatura afrocentrada que reflete a resistência ao epistemicídio com saberes e cura, especificamente espiritual e sem distinção do sagrado/profano (o Axé que se liga ao corpo, sem culpa e tendo a alegria como uma "obrigação ancestral").

Experiência vivida

Quando lemos o reconhecido *Pele Negra Máscaras Brancas*, de Fanon, nos interessamos na metodologia da noção de "experiência vivida", na qual ele descreve, como psiquiatra

e filósofo, o fenômeno da zona-do-não-ser. Fanon era leitor e sacava o sentido fenomenológico de Husserl e Merleau Ponty[5], desenhando uma interpretação direta e sem rodeios do quanto o fenômeno colonialismo era violento operando com a desumanização pela raça de gente que tem *consciência-de-si tanto quanto não importa o alemão*. Esta impotência, que tudo parece determinado a nos excluir e silenciar, como foi durante a tomada de poder necropolítica do bolsonarismo. Uma inexistência, ou aniquilação do ser negro ou do ser racializado/colonizado, no qual ele apresenta imagens que comprovam que este racismo tem origem colonial e mostra como as situações cotidianas são reflexos contemporâneos do colonialismo, igualmente relevantes para descrever o problema da ferida colonial, ou simplesmente, essa cultura de violência e medo.

Como? Fanon propõe a tomada de consciência como construção de uma arquitetura de pensamento, de uma temporalidade na qual ele vê o real e, em seguida, seu contexto e momento histórico, sem se separar de seu tempo e espaço (Gordon, 2015, p. 39).

Diante dessas situações de violência epistêmica em que nos é negada a existência, a língua se faz presente seja pelo seu contexto histórico, seja por um complexo de inferioridade que se cria entre dicotomias diversas e ambivalentes, como civilizado e selvagem, homem branco e todos os outros, branco e negro, colonizado e colonizador. Em Fanon, ele inicia seu livro respondendo primeiramente pela questão da língua[6]: "Falar é poder usar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, carregar o peso de uma civilização" (Fanon, 1962, p. 33).

Para terminar voltamos ao início, daqueles dos primeiros que escreveram fazendo e experenciando a negritude, Aimé Césaire, poeta e professor de Fanon, inaugura na sua

[5] Sem ser exaustivo, Merleau-Ponty cria todo um sistema de compreensão a partir de um esquema corpóreo: o próprio corpo. Husserl é mais uma vez um fundamento epistemológico que considera o corpo como um fenômeno da realidade.

[6] Além do pretuguês de Lélia Gonzalez (2020), também tomamos como referência sobre a questão linguística e, principalmente, da criação vocabular decolonial: Walter Mignolo (2010) no livro “Desobediências epistemológicas” e em Maria Lugones no artigo “Rumo a um feminismo decolonial” (2014).

poesia a negritude e a expressão do termo de feridas como as feridas coloniais, denunciou a própria bestialidade do projeto de supremacia branca que bestializava o outro, que tocava a carne com ferro e fogo. Césaire no seu "Diário de um retorno ao país natal" (Césaire, 2012, p. 77):

> As cicatrizes das águas
>
> As evidências das feridas
>
> As migalhas
>
> Os informes

Conversa com quem entende de Fanon

Contra o histórico e a razão, Fanon então
tenta resistência poética, resistindo no nível do afeto.
(Gordon, 2015, p. 52)

Os autores que eu decidi ler são alguns dos muitos que desde os anos 2000 trabalharam a influência e a força de Fanon. Que seja para nomear como crítica pós-colonial ou decolonial, cada área foi tecendo um nível de radicalidade na prática política.

Grada Kilomba além de filósofa e psicanalista é artista. Na maneira Griot de fazer, ela relê os mitos da branquitude sob a perspectiva fanoniana aliando a psicanálise às estratégias de defesa do Ego. Assim como que recontando as histórias, sendo uma mestra Griot, revivendo aquilo que nos faz seres e humanos – falar –, ou como diria Fanon: "Entendendo que falar é existir absolutamente para o outro" (Fanon, 1962, p. 15).

Se Kilomba nos oferece uma perspectiva artística à psicanalítica, também considero mostrar aqui a leitura político-filosófica de Denise Ferreira da Silva, no qual ela lê a perspectiva da violência no seu contexto coletivo. Porque Fanon tem essa multiplicidade, de agregar poesia a toda uma escrita de manifestação e revolta, em *A Dívida Impagável* ela analisa Fanon junto as manifestações estadunidenses *Black Lives Matter* (Ferreira da Silva, 2019, p. 122) resultantes de diferentes assassinatos arbitrários ou não da polícia. Como já afirmei em outro artigo (Lima, 2024, p. 6):

> Fanon refere-se à zona de não-ser como um processo que começa economicamente, conforme confirmado por Denise Ferreira da Silva : "a descrição de Fanon sobre o espaço colonial

> enquanto o produto de um tipo específico de violência jurídico-econômica" (Ferreira da Silva, 2019, p. 70), que depois é interiorizado epidermicamente, ou seja, um processo de despersonalização : exotização (através do olhar ou da risada disfarçada de brincadeira), erotização (reduzindo a pessoa a um objeto hyperssexualizado) e, por fim, alienação, onde o branco é considerado normal e o "outro" é considerado o anormal, diferente e, consequentemente, é rapidamente interpretado e julgado, resultando em sua desumanização como objeto de fetiche e de voyeurismo, entre obsessão, repulsa e desejo (Kilomba, 2019, p. 119).

A violência começa economicamente até a divisão social (Ferreira da Silva, 2019, p. 138):

> O próprio arsenal desenhado para determinar (explicar e provar) a verdade (as causas) da diferença humana já presumia a branquidade/europeísmo como medida universal, isto é, os corpos, mentes e sociedades que atualizavam a universalidade, assim como os únicos compreendidos pela humanidade, como figura ética. Esse programa tem muitas consequências, sendo que a mais importante para o meu argumento, é a oclusão da universalidade como termo de comparação.

Depois dessa leitura de Grada Kilomba e Denise Ferreira da Silva, a pedagogia também toca pela fabulação. O efeito, ou a eficácia se assim for melhor, quando lemos Maryse Condé ou Ana Maria Gonçalves é algo que toca uma sociedade inteira.

Uma mulher negra contra o sistema. Incrivelmente poderoso.

Por isso minhas fabulações cantam Oxum, cantam as zeladoras de Axé. Por isso gosto de homenageá-las. Sem pretensão ou arrogância, é uma sensação de necessidade sagrada falar disso e agradecer porque a experiência vivida se torna mais livre, mais charmosa, mais bonita.

Digo de memória essas passagens para que pensemos na potência da literatura em transformar vidas, são duas autoras que trabalham o mágico nos seus enredos, encantamento indígena e afro-diaspórico que sabe o estupro e o navio de tráfico. Ana Maria e Maryse contam histórias de mulheres com detalhes filosóficos e sensíveis que a gente sente na pele e aprende História. No momento em que Kehinde (2009, p. 239) se despedia de sua escultura de Oxum, para vendê-la e assim comprar sua liberdade, aparece

uma cobra que lhe dá um susto, a escultura cai e da vagina de Oxum se jorra um rio de ouro.

Maryse também conta a história de uma mulher tituba que consegue sua liberdade pela conexão com a ancestralidade, o trato dos vivos e dos mortos, os banhos de ervas, a relação com a natureza e uma certa simpatia com os desafios, de amar e ser amada.

Assim a récita da experiência vivida do momento que uma pessoa colonizada, racializada e negra vive a situação "ao vivo" do racismo e sexismo ordinário, ao ler estas frases, consegue respirar e aos poucos (porque são situações que se repetem cotidianamente, nós sabemos) ela dribla, ela ginga, ela encanta uma insurgência social. Não somente lendo essas frases, aqui é para reconhecer o poder do Axé nessa cura coletiva e que silenciosamente criou sua própria civilização.

Referências

ANDRADE, Érico. **Negritude Sem Identidade:** Sobre as narrativas singulares das pessoas negras. São Paulo: N-1, 2023.

BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Diário de um Retorno ao País Natal.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CONDÉ, Maryse. **Moi, Tituba, Sorcière : noire de Salem**. Paris: Gallimard, 1986.

CRENSHAW, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." **Stanford Law Review,** vol. 43, no. 6, 1991, pp. 1241–99. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/1229039.

FANON, Frantz. **Peau Noire, Masques Blanches.** Paris: Puf, 1962.

FAUSTINO, Deivison Mendes. *In*: BIDASECA, Karina. **Todavía Sobre Frantz Fanon:** 60 Años De Los Condenados Y 70 De Piel Negra. Mendonza: Qellqasqa, 2022.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável.** São Paulo: Casa do Povo, 2019.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. Record, 2022.

GORDON, Lewis. **What Fanon Said:** A Philosophical Introduction to His Life and Thought. New York: Fordham Univ Press, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias Da Plantação:** Episódios de Racismo Cotidiano**.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

Lima, Raisa Inocencio Ferreira. 2019. "Arte e Descolonização como um Mecanismo de Defesa na Obra de Grada Kilomba." Artes e Instituições Culturais: Reflexões sobre Branquitude e Racismo. **Revista Percursos** - UDESC, v. 20, n. 44, p. 315-342.

LUGONES, María. Rumo A Um Feminismo Descolonial. **Revista Estudos Feministas** 22, nº 3 (1 decembro 2014): 935-52. https://doi.org/10.1590/s0104-026x2014000300013.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: N-1 edições, 2021.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistémica:** retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

RUFFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Morula, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo Dos, et SANTIDIO, Pereira. **A Terra Dá, A Terra Quer.** Rio de Janeiro: Ubu editora, 2023.

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Herói negro, aventura branca: representatividade e colonialidade na revista de histórias em quadrinhos All-Negro Comics (1947)

Savio Queiroz Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
savio_roz@yahoo.com.br

Eixo da EBPD:
(x) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Herói negro, aventura branca: representatividade e colonialidade na revista de histórias em quadrinhos All-Negro Comics (1947)

RESUMO

O trabalho tensiona os conceitos de Representatividade e Colonialidade em produto midiático de entretenimento estadunidense do ativismo pelos direitos civis dos negros. A investigação parte da Análise de Lion-Man, personagem ao estilo Tarzan pertencente à revista em quadrinhos All-Negro Comics, publicada por esforço autônomo do jornalista e ativista negro Orrin Cromwell Evans em 1947. A pretensão do produto é de promover o protagonismo negro à narrativa ficcional na mídia de entretenimento estadunidense, buscando seu alcance pedagógico para a consciência racial desde as idades iniciais. Entretanto, a revista em quadrinhos, na história do Lion-Man, reproduz representações que compactuam com os alicerces da colonialidade. Através da crítica decolonial sobre os processos históricos que justificam as características abordadas pelos conceitos de Representatividade e Colonialidade, o trabalho historiográfico proposto exercita a importância incendiária da leitura a contrapelo de forma corroborativa aos campos de estudos envolvidos.

Palavras-Chave: Representação e Representatividade; Pós-Colonial; Colonialidade e Decolonialidade, Histórias em Quadrinhos; All-Negro Comics.

ABSTRACT

The work tensions the concepts of Representation, Representativeness, and Coloniality in an American entertainment media product of black civil rights activism. The investigation is based on the Analysis of Lion-Man, a Tarzan-style character belonging to the comic book All-Negro Comics, published by the autonomous effort of black journalist and activist Orrin Cromwell Evans in 1947. The intention of the product is to promote black protagonism to the fictional narrative in the American entertainment media, seeking its pedagogical reach for racial consciousness from the early ages. However, the comic book, in the story of Lion-Man, reproduces representations that agree with the foundations of coloniality. Through the decolonial critique of the historical processes that justify the characteristics addressed by the concepts of Representativeness and Coloniality, the proposed historiographical work exercises the incendiary importance of reading against the grain in a corroborative way to the fields of study involved.

Keywords: *Representation and Representativeness; Colonial; Coloniality and Decoloniality, Comics; All-Negro Comics.*

RESUMEN

La obra tensiona los conceptos de representatividad y colonialidad en un medio de entretenimiento estadounidense producto del activismo por los derechos civiles de los negros. La investigación se basa en el Análisis del Lion Man, un personaje al estilo de Tarzán perteneciente a la historieta All-Negro Comics, publicado por el esfuerzo autónomo del periodista y activista negro Orrin Cromwell Evans en 1947. La intención del producto es promover el protagonismo negro a la narrativa ficticia en los medios de entretenimiento estadounidenses, buscando su alcance pedagógico para la conciencia racial desde las edades tempranas. Sin embargo, la historieta, en la historieta del Lion Man, reproduce representaciones que concuerdan con los fundamentos de la colonialidad. A través de la crítica decolonial de los procesos históricos que justifican las características abordadas por los conceptos de Representatividad y Colonialidad, el trabajo historiográfico propuesto ejerce la importancia incendiaria de la lectura a contrapelo de manera corroborativa a los campos de estudio involucrados.

Palabras chave: *Representación y Representatividad; Colonial; Colonialidad y decolonialidad, historietas; All-Negro Comics.*

Introdução

Um aventureiro negro, Lion Man, é protagonista de uma história em quadrinhos de aventura na selva, aos moldes de Tarzan e outros. Entretanto, fica evidente que a sua condição racial é parte de uma proposta político-pedagógica a que a revista de histórias em quadrinhos chamada *All-Negro Comics* se pretende. Atravessam, nesta narrativa de entretenimento estadunidense de 1947, as qualidades de *Representação*, *Representatividade* e *Colonialidade*, exercitadas na análise crítica de imagens e textos em abordagem decolonial do objeto-fonte histórias em quadrinhos.

Este trabalho é parte de uma proposta de aprofundamento teórico-metodológico sobre a mídia histórias em quadrinhos aos estudos decoloniais e subalternos. Partido do ponto central da abordagem crítica do trabalho *Lendo as Histórias em Quadrinhos à Contrapelo: Estudos Pós-Coloniais, Decoloniais e Subalternos e seus Impactos e Desafios Teóricos para a Historiografia através da Ficção*, seguido do recorte pormenorizado do objeto-fonte All-Negro Comics em *All-Negro Comics: Abordagem Crítica e Decolonial à Aventura Editorial Negra de uma História em Quadrinhos (1947)*, do pesquisador Savio Queiroz Lima, ambos publicados artigos nos Anais do 8º Simpósio de História Regional e Local e 25ª Semana da Consciência Negra em 2023, chegamos à presente minúcia. Pretendendo, com isso, aplicar os conceitos de *Representatividade* e de *Colonialidade* no mesmo objeto-fonte, refletindo suas complexibilidades críticas.

Neste aprofundamento, do contexto geral do suporte midiático histórias em quadrinhos ao objeto-fonte *All-Negro Comics*, chega-se à particularidade de Lion Man. Pretende-se, reforçando o já dito, “fortalecer a proposta de mapeamento quantitativo e qualitativo de histórias em quadrinhos enquanto fontes históricas” (LIMA, 2024a, p. 42), e a aventura na floresta de um Tarzan negro nos possibilita uma intrigante viagem historiográfica em sintonia com os estudos Pós-Coloniais, Decoloniais e Subalternos, em franco experimentalismo instrumental.

apreciação refinada de Lion Man

Ver-se nas páginas de uma história em quadrinhos é uma experiência condizente com expectativas que os marcadores sociais de opressão historicamente definem. Quer seja pela permissão ou pela obstrução, é através da *Representatividade* de indivíduos atravessados de marcadores como gênero, raça e classe, que a existência política vislumbra melhorias. Se para a realidade social de hoje as questões de representatividades raciais são ainda pertinentes, para a comunidade negra estadunidense no final da década de 1940 durante as lutas pelos direitos civis foi fundamental.

As histórias em quadrinhos sempre foram suportes midiáticos onde a disputa política se dá, dentre tantos movimentos, pela *Representatividade*. Fruto de luta política, de engajamento de grupos minoritários, a Representatividade é uma conquista paulatina e seus primórdios bastante significativos para as memórias dos subalternos. Representação/Representatividade da imagem do ser negro fazem parte dos regimes de visibilidade inclusiva (hooks, 2019), por isso sua importância conceitual e prática. Num contexto em que a modernidade e seu tentáculo sobrevivido do colonialismo, a *Colonialidade*, renovam seus alicerces, convém a análise crítica de seus mecanismos e as dinâmicas de permanências e rupturas historicamente localizadas.

Os processos históricos sintomatizam as experiências tanto de *Representatividade* quanto de *Colonialidade* em um mesmo objeto-fonte: *All-Negro Comics*. Para entender as correlações entre tais campos epistêmicos (seus conceitos) e o produto de entretenimento (história em quadrinhos), é imprescindível a abordagem qualitativa do objeto-fonte, através das análises de seus discursos e nas marcas iconológicas-iconográficas que lhes são essenciais. A mesma peça que carrega a enérgica e desperta proposta de visibilidade racial em contexto sociopolítico de segregação, tem, em si, os traços irreflexivos da colonialidade.

A potência política das narrativas de ficção foram mais um campo de disputa da guerra cultural de representação e representatividade racial nos Estados Unidos. A revista em

quadrinhos *All-Negro Comics*, publicada pela editora All-Negro Comics Publication[1], foi um empreendimento autônimo do ativista e jornalista Orrin Cromwell Evans, lançada em 1947 como proposta corroborativa aos movimentos dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos (REGAGNAN; LIMA, 2021, p. 103-104). A publicação de entretenimento infanto-juvenil tem na política de letramento racial, valorização da experiência negra estadunidense (LIMA, 2024a, p. 38), a sua intencionalidade, consciente da potência representativa e discursiva que os produtos histórias em quadrinhos possibilitam.

Não foi uma investida confortável, sem riscos de retaliações no campo social carregado de racismo. A revista em quadrinhos *All-Negro* precede em dezessete anos a lei dos Direitos Civis das pessoas negras de 1964, e foi publicada em cenário social espinhoso onde as chamadas leis Jim Crow ainda estavam em vigência (LIMA, 2024b, p. 116). Em 1942 o chamado relatório RACON, produzido pelo FBI, foi produto de uma investigação que acusava os "perigosos subversivos políticos", ou seja, indivíduos, grupos ou organizações de negros, que visavam a desobediência e a destruição das leis Jim Crow (LEPORE, 2020, p. 552). Com as leis Jim Crow prejudicando a educação para as populações negras nos Estados Unidos (DAVIS, 2016, p. 21), o projeto *All-Negro* foi audacioso e arriscado, mas bastante significativo.

Já havia uma intenção de representatividade para a construção de uma consciência racial valorativa na proposta da *All-Negro*, mas, também, determinou suas dificuldades. Todos os problemas que envolveram seu processo de publicação e distribuição, causando sua morte editorial prematura, pois não saiu mais do que seu primeiro número, tinham raízes socioculturais e políticas. No editorial da revista em quadrinhos *All-Negro*, Evans afirma que "All-Negro Comics não apenas dará aos artistas negros uma oportunidade de usar seus talentos de forma lucrativa, mas também glorificará as conquistas

[1] Registrada como All-Negro Inc., no catálogo de direitos autorais de 1947 (LIMA, 2024a, p. 38).

históricas dos negros”[2], evidenciando sua proposta de transformação pretendida. Considerando Representatividade como recurso de grupo de pressão para legitimação nos espaços de poder e de decisão (BOBBIO, 1998, p. 568-569).

A diversidade de tipos narrativos em *All-Negro Comics* tem por interesse a abrangência de público leitor infanto-juvenil. Seguindo estrutura comercial e editorial do mercado tradicionalmente branco, Orrin Cromwell Evans apresenta as diversas histórias presentes na primeira edição (e única) de All-Negro em seu editorial, “por evidente a proposta de política racial de representação e representatividade, garantindo a valorização do teor pedagógico da militância no contexto de luta pelos direitos civis de negras e negros” (LIMA, 2024a, p. 39). História de detetive, criancices singelas, prosa aventurosa, fantasia, humor, crítica social, e, nosso interesse aqui neste recorte, a chamada aventura na selva, tipologia bastante recorrente na primeira metade do século XX.

Em uma coletânea de narrativas básicas em histórias em quadrinhos, a aventura na selva precisa vir compor, trazendo o herói da aventura e o cenário selvagem. Na terceira história em quadrinhos, logo após um texto corrido, surge o personagem Lion Man, em uma aventura própria de dez páginas. Nas palavras do próprio Evans, “através de Lion Man e Bubba, é nossa esperança dar aos negros americanos um reflexo de seu espírito natural de aventura e uma apreciação mais refinada de sua herança africana”[3]. A prévia sobre a narrativa já nos oferta questões significativas que envolvem raça e herança, dentro das expectativas militantes de Evans.

O protagonista, Lion Man, tem sua alcunha como título da narrativa e sua presença bastante evidenciada nas ilustrações. Desde a presença na capa, vemos um jovem homem negro, de porte físico atlético, quase desnudo se não fossem um tecido cobrindo seu

[2] Tradução própria do trecho: “All-Negro Comics will not Only give Negro artists an opportunity gainfully to use their talents, but it will glorify Negro historical achievements”, em texto da contracapa da edição.

[3] Tradução própria do trecho: “Through Lion Man and Bubba, it is our hope to give American Negroes a reflection of their natural spirit of adventure and a finer appreciation of their African heritage”, presente no editorial já citado.

quadril até na base das coxas, faixas nos antebraços e cabeça, em tons vermelhos. Padrão estético de senso comum do que seriam as vestes africanas dos autóctones, mas o texto de apresentação nos assegura se tratar de alguém lido por especial: "Nascido nos Estados Unidos, com formação universitária, o Lion Man é um jovem cientista"[4]. Tal segurança civilizatória é marca de uma espécie de sombra maléfica da aventura colonial (CÉSAIRE, 2020, p. 9-11).

Podemos ver, no registro imaginativo da figura desenhada do Lion Man, as conexões entre as ideias de herança cultural e ordem civilizatória. Lion Man veste-se de África como nenhum outro protagonista de similitude o faz, pois o faz não por experiências de precarização como Tarzan, mas por reconhecimento de hereditariedade cultural. A condição racial para defrontar o cenário africano como pano de fundo da aventura produz outros condicionantes, pois "o colonialismo é um grande gerador de simpatia imaginativa" (EAGLETON, 2011, p. 73). Mas os traços da Colonialidade persistem nas estruturas narrativas da ficção, para aproximar com outros produtos artísticos e comerciais, a *Jungle Adventure*, pois a condição de civilização no romântico herói de aventura salvacionista se dá pela tradição inventada e transcrita pelos valores (HOBSBAWM, 2002, p. 17).

As camadas identitárias que constituem o Lion Man, enquanto representação, possuem pesos e medidas diversas, potencializados pelos contextos. Lion Man é um *tarzanide preto*, ou seja, uma versão conscientemente racializada de protagonismo e representatividade de narrativa de aventura, já que o conceito descreve com mais exatidão a "categoria arquetípica de personagens brancos protagonizando aventuras em ambientações selvagens e com superioridade às populações e grupos nativos da África, Ásia e/ou América" (LIMA, 2023, p. 187). Patrulheiro estadunidense de posto avançado na África, não difere muito, em sua filiação de *Colonialidade*, com Tintin ou Mandrake. Ainda que a pretensão de *All-Negro* seja evidente, por conta da sintonia de Lion Man com a *Jungle Adventure*, "as histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos

[4] Tradução própria do trecho: "American-Born, college educated, Lion Man is a Young scientist", no prefácio presente no primeiro quadro da página 27.

os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva" (FANON, 2008, p. 130).

Na aventura selvagem de Lion Man existem estruturas de narrativa que falam de seu lugar no tempo histórico. No já citado prefácio escrito por Geo(orge) J. Evans Jr., roteirista e desenhista de Lion Man, irmão de Orrin, é dito que o herói foi enviado pelas Nações Unidas para proteger uma jazida de urânio na chamada Montanha Mágica, na Costa do Ouro, minério numa quantidade "suficiente para fazer uma bomba atômica que poderia destruir o mundo"[5]. Dois anos de fundada sob a égide estadunidense (LEPORE, p. 544-545), as Nações Unidas atuavam instrumentalmente na dinâmica do Pós-Guerra e nos primórdios da Guerra Fria e no processo de globalização (HOBSBAWM, 1995, p. 418-419), num mundo assombrado pela hecatombe nuclear. A aventura se passa em selvas que carregam os pesos do neocolonialismo, território de possessão britânica e que somente 10 anos depois da publicação de *All-Negro* conseguiu sua independência e se tornou Gana (LIMA, 2024a, p. 41).

Mesmo tendo existido por apenas uma edição de *All-Negro*, Lion Man tinha uma coesa estrutura mitológica própria, com elementos clichês para a *Jungle Adventure*. É um agente diferenciado do território africano pelas suas projeções pessoais, suas funções políticas e militares, sua bagagem intelectual. Em sua cabana há um laboratório avançado, a vidraria de béqueres, almofarizes e outros tipos, em composição de reconhecível representação. Há, também, aparelhagem de transmissão de rádio e radar, que Lion Man usa com desenvoltura, nas páginas 27 e 30 de *All-Negro*. A *ocidentalidade* do estadunidense o faz sentir-se superior, como heranças discursivas individuais que se potencializam coletivas e de interesses políticos imperiais (SAID, 1990, p. 26), neste *orientalismo* da África, enquanto lugar impreciso aos pontos cardeais, pelo referencial americano.

[5] Tradução própria do trecho: "enough to make an atom bomb that could destroy the world", página 27.

O protagonista tem seu gancho humorístico em seu parceiro mirim, Bubba, um jovem pequeno, magro e de cabeça desproporcional, órfão adotado por Lion Man. O caos em forma de criança aparece nas páginas promovendo traquinices e reviravoltas: Bubba pratica *hotfoot*[6], brinca com a maquinária no laboratório, cai na armadilha dos vilões, mata um deles com uma metralhadora. Há uma relação evidente de paternalismo com o nativo, justificada por ser criança e por não possuir domínio da língua colonizadora, "o negro não passa de uma criança" (FANON, 2008, p. 41), "os negros são crianças grandes" (CÉSAIRE, 2020, p. 51), para a *Colonialidade* da linguagem e da tutoria. Pelas condições próprias, inerentes à pretensão política da produção, o processo não se dá pelo marcador racial, mas pela noção de superioridade civilizatória absorvida pelo autor fruto de processo diaspórico.

Tem, também, seus antagonistas, vilões romanticamente construídos para enaltecer o valor do herói. Dr. Sangro, "figura maligna"[7], surge, junto ao condutor que conhece o território, o guia Brosser Beachcomber, na página 31 de *All-Negro*, ambos são homens brancos com vestes de expedicionários e característicos capacetes-chapéus *pith helmet*, típicas peças usadas por colonizadores britânicos em regiões quentes. A vilania política dos colonizadores maus, diante do colonizador amigável em Lion Man, opositores raciais e de política externa, diferem das relações propagandistas de um Tintin, por exemplo (LIMA, 2024b, p. 114-115).

Justamente por conta disso, não se pode confundir os alicerces Coloniais, Pós-Coloniais e Decoloniais na interpretação de representações e discursos específicos. A revista *All-Negro* promove, de militante combatividade, a luta pela condição social de *Representação* e *Representatividade*, compreendendo o campo cultural como importante teatro de operações. Mas não está isenta de cair nas armadilhas da *Colonialidade*, ou, para maior assertividade, dela escapar a imersão.

---

[6] Uma travessura que consiste em colocar algo em chamas nos pés de alguém, como um palito de fósforos ou outra haste. Algo comum às diabruras estadunidense, mas pouco praticamente no Brasil.

[7] Tradução própria do trecho: "Evil figure", página 31.

Conclusão

Não se esgotam, mesmo em poucas páginas de uma narrativa engajada, as suas possibilidades críticas e instrumentais. Se outrora, no debate introdutório e conceitual de pretensão instrumental (LIMA, 2024b, p. 123), e que houve, em seguida, "uma sóbria e modesta verificação de elementos nas narrativas" (LIMA, 2024a, p. 43) em *All-Negro*, especificamente em Lion Man, a proposta presente é de um passo além, abordando os conceitos de *Representatividade* e *Colonialidade* de forma crítica.

Convém, também, compreender as suas potencialidades no debate público e/ou em sala de aula. A sua possibilidade crítica está em sua instrumentalização para o ensino, pois são "expectativas de letramento racial que cumprem com as demandas da lei 10.639" (LIMA, 2024a, p. 43). De outro modo, mas ainda mantendo a intenção de exercício intelectual hermenêutico e educacional, esta contribuição visa a relevância dos temas e conceitos aqui escrutinados. O exercício evidencia com eficiência as singularidades que distinguem o *Colonialismo* da *Colonialidade*, e como a destituição do primeiro não encerra a segunda.

Entre as páginas 27 e 37, na aventura de Lion Man, as representações e discursos produzem e reproduzem lugares de rupturas e lugares de continuidades. A frase do Orrin, de um "espírito natural de aventura", por exemplo, carrega uma dubiedade perigosa de essencialização da condição racial. Porém, aproximada da interpretação de que as relações humanas são reflexos culturais e sociais, a aventura evocada busca enaltecer a proximidade identitária com a harmonia com a natureza. Não se trata de mera adaptação da paleta de cor da pele humana e sua métrica necropolítica (MBEMBE, 2018), invertida para atender à *Representatividade*, mas de experimentação da experiência de reconhecimento identitário do marcador racial.

A historicidade de Lion Man, por conseguinte, a de *All-Negro*, exige consciência crítica sobre seus elementos. Portanto, "Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo" (FANON, 2008, p. 29), por isso é preciso compreender o contexto histórico de Lion Man, antes de precipitar-se a produzir um julgamento de falsa simetria. Assim,

"as colonizações passam" (CÉSAIRE, 2020, p. 26), mas a *Colonialidade* persiste como herança maldita.

Referências

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Editora Veneta, São Paulo, 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Boitempo Editorial, São Paulo, 2016.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. Editora Unesp, São Paulo, 2011.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA, Salvador, 2008.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914-1991)**. Tradução de Marco Santarrita. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **A Invenção da Tradição**. Editora Paz & Terra, Rio de Janeiro, 2002.

hooks, bell. **Olhares Negros:** Raça e Representação. Tradução de Stephanie Borges. Editora Elefante, São Paulo, 2019.

LEPORE, Jill. **Estas Verdades:** A História da Formação dos Estados Unidos. Tradução de André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. 1ª edição. Editora Intrínseca, Rio de Janeiro, 2020.

LIMA, Savio Queiroz. "A Pantera Loura e o Fazer Historiográfico: O Uso do Objeto-Fonte Histórias em Quadrinhos para a Síntese Crítica Teórico-Metodológica". *In*: **Revista Convergências: Estudos em Humanidades Digitais** – [S. l.], volume 1, número 01, pp. 182-–195, jan./abr. 2023. Disponível em: https://periodicos.ifg.edu.br/index.php/cehd/article/view/107/81.

LIMA, Savio Queiroz. "All-Negro Comics: Abordagem Crítica e Decolonial à Aventura Editorial Negra de uma História em Quadrinhos (1947)". *In*: **Anais do 8º Simpósio de História Regional e Local e 25ª Semana da Consciência Negra em 200 anos de Independência da Bahia: o povo, a rua, as lutas**, 7 a 10 de novembro de 2023, Universidade Estadual da Bahia (UNEB), Departamento de Ciências Humanas – Campus V, Santo Antônio de Jesus, 2024a, pp. 35-45. Disponível em: https://www.simposiodehistoria2023.eventos.dype.com.br/download/download?ID_DOWNLOAD=117.

LIMA, Savio Queiroz. "Lendo as Histórias em Quadrinhos à Contrapelo: Estudos Pós-Coloniais, Decoloniais e Subalternos e seus Impactos e Desafios Teóricos para a Historiografia através da Ficção". *In*: **Anais do 8º Simpósio de História Regional e Local e 25ª Semana da Consciência Negra em 200 anos de Independência da Bahia: o povo, a rua, as lutas**, 7 a 10 de novembro de 2023, Universidade Estadual da Bahia (UNEB),

Departamento de Ciências Humanas – Campus V, Santo Antônio de Jesus, 2024b, pp. 110-127. Disponível em: https://www.simposiodehistoria2023.eventos.dype.com.br/download/download?ID_DOWNLOAD=117.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica – Biopoder, Soberania, Estado de Exceção, Política da Morte**. 1ª edição. Tradução de Renata Santini. N-1 Edições, São Paulo, 2018.

REGAGNAN, Isabela Rodrigues; LIMA, Savio Queiroz. ""Ah África, Terra Mãe, Berço da Humanidade": Uma Proposta de Ensino de História da África a Partir do Desenho Super-choque". *In*: **Revista em Favor de Igualdade Racial**, [S. l.], volume 4, número 3, pp. 100–114, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/5066.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** O Oriente como Invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Imaginário terceiro mundista no cinema a partir do pensamento fanoniano, em "um é pouco, dois é bom" (1970) de Odilon Lopez

Túlio De Araujo Rocha
PPGCINEAV - Unespar
Ancientfalmer@gmail.com

Eixo da EBPD:
(X) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Imaginário terceiro mundista no cinema a partir do pensamento fanoniano, em “um é pouco, dois é bom” (1970) de Odilon Lopez

RESUMO

O presente artigo pretende investigar o que seria um certo imaginário do cinema terceiro-mundista (ou terceiro cinema). Partindo de um aprofundamento da obra de Frantz Fanon e suas teorizações para entender sua ideia de Terceiro Mundo, e das obras de cineastas-teóricos do terceiro mundo para entender como se configura o cinema terceiro-mundista. Em seguida, discutir a caracterização do Terceiro Cinema a partir de autores que formularam anos após a configuração do movimento. Por fim, entender como se estabelece a teoria fanoniana e tais ideias do cinema terceiro-mundista no filme *Um é pouco, dois é bom* (1970), do cineasta Odilon Lopez.

Palavras Chave: Frantz Fanon, Odilon Lopez, Terceiro Cinema, Cinema terceiro-mundista

Introdução

O presente artigo, pretende investigar inicialmente o que seria um certo imaginário do cinema terceiro-mundista (ou Terceiro Cinema). Com base naquele que é um dos principais teóricos dos quais propõe um entendimento do terceiro mundo, o psiquiatra martinicano Frantz Fanon. Portanto, explorar a sua teoria – fanoniana - a partir de suas obras principais, como *Pele Negras Máscaras Brancas,* de 1952, e *Condenados da Terra,* de 1961. Em seguida, assimilar as ideias de representação do terceiro mundo no cinema a partir das teorias do Terceiro Cinema, formuladas por autores como: Octavio Getino e Fernando Solañas com o texto *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, de 1969; Julio Garcia Espinosa com *Por un cine imperfecto*, também de 1969; Glauber Rocha com seu manifesto, *Eztetyka da fome*, de 1965. Nesses textos, os autores que também são realizadores, comunicam suas experiências enquanto elaboradores conscientes desse imaginário do Terceiro Mundo em seus cinemas, o que nos mostra de maneira basilar, um entendimento das formulações iniciais do que se pretendia ser mostrado, pontuado e discutido, a partir de suas elaborações.

Se num primeiro momento, implicarei na questão de como se configura este Terceiro Cinema, a partir dos textos da época, que transitam entre o fim da década de 60 para a década de 70, num segundo, partirei para observar esta caracterização pelas obras mais recentes, após os anos 2000. Por fim, amarrar tais caracterizações com base em um debate estruturado, no intento de demonstrar como esse imaginário está posto no cinema de Odilon Lopez, em específico, no seu único longa-metragem, o filme “Um é pouco, dois é bom” de 1970.

Configuração do terceiro mundo fanoniano no cinema

Em 1925, uma dentre as quatro das colônias francesas localizadas no Caribe, especificamente em Fort-de-France, capital da Martinica, nasce Frantz Omar Fanon (1925 – 1961). Logo após o término de seu serviço militar, Fanon vai à capital graduar-se no curso superior de medicina pela *Faculté Mixte de Médecine et de Pharmacie da Université de Lyon.* Se especializando na 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. O seu trabalho de conclusão de curso, *Ensaio sobre a desalienação do negro*, é censurado no ambiente acadêmico e posteriormente publicado de forma mais elaborada, conhecido como sua primeira obra: *Pele Negra Máscaras Brancas*.

Neste livro, Fanon se desdobra por sete capítulos mais dois seguimentos, uma introdução e uma conclusão. Traçando um caminho que compreende algumas relações especificas que permeiam sua teorização sobre a racialidade e o colonialismo. 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.

Em *Condenados da Terra*, livro publicado no ano de seu falecimento, ele vai se ater logo no primeiro capítulo sobre o tema da violência. Seja ela como forma operante desse sistema imposto dos colonizadores para com os colonizados ou como a única possibilidade de libertação dos oprimidos:

> Provocar um estalido no mundo colonial será, no futuro, uma imagem de ação muito clara, compreensível e capaz de ser assumida por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desviar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se arranjará comunicações entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la no solo mais fundo ou expulsá-la do território. (Fanon, 1961, p. 36).

Assim, entendendo que a partir dessa mesma violência a Europa criou suas riquezas ao passo que, para isso, teve de criar miséria em outros países da América Latina, da Ásia e da África: “A Europa é, literalmente, a criação do Terceiro mundo” (ibidem, 1961, p. 98).

Num outro momento, como uma das bases motrizes para a superação da condição de colonizado, ele vai formular “Sobre a cultura nacional”. Entendendo que um dos braços desse colonialismo, é a força de imposição de suas culturas hegemônicas e o seu reconhecimento como universais. Partindo do pressuposto que “Miséria do povo, opressão

nacional e inibição da cultura, são uma e a mesma coisa." (ibidem, 1961, p. 250), ele sugere que a superação, unindo a violência a criação artística, sejam dois gumes de uma mesma espada. "O homem colonizado que escreve para o seu povo, quando utiliza o passado deve fazê-lo com a intenção de abrir o futuro, de convidar à acção, de criar a esperança." (ibidem, 1961, p. 245). É com essas bases – unindo o cinema e a teoria fanoniana, que Glauber Rocha vai formular 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). Desta forma propondo 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.

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 que como está posto o cinema latino-americano e evocam a potencialidade da realização de um cinema terceiro-mundista, ou melhor, um terceiro cinema. Partindo de uma questão, que vai nortear os caminhos a serem seguidos.

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. O seu texto não está interessado em descobrir quais caminhos são errôneos, e sim, provocar um direcionamento ao 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"[1] (Espinosa, 1969, p.1), ele promove um pensamento no qual 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 equivaler – artística e tecnicamente – com esses cinemas. Assim sendo, pelo Espinosa, esse ideário de "perfeição" não é cabível na construção do imaginário terceiro-mundista, devemos,

1 No original: Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

portanto, aderir ao fazer próprio deste terceiro cinema com uma consciência própria e assim criar um imaginário de representações próprias.

Caracterização do terceiro cinema

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 independente do regime que vigora, configurando o terceiro mundo.[2] 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).

Além disso, o 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 negras 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".

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 Solanas, 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, Fá-

2 Existe também a caracterização do Glauber Rocha em Idade da Terra (1981), onde ele diz no minuto 42:21 ao 42:50 algo como: Existem no mundo os países capitalistas ricos e os países capitalistas pobres, assim como existem os países comunistas ricos e os países comunistas pobres. Então o que realmente existe é o mundo rico e o mundo pobre.

bio 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). 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”.” (ibidem, 2006, p.78).

Assim, entendendo que as características do Cinema Terceiro-Mundista, perpassam tanto as elaborações sobre a produção - exibição e distribuição, quanto a consolidação de narrativas, linguagens e relações próprias ao fazer cinematográfico.

Inserção do terceiro mundo no filme “um é bom dois é pouco” (1970)

Por fim, temos aqui o objetivo de compreender onde há uma relação entre o cinema de Odilon Lopez com as formulações do Cinema Terceiro-Mundista. Nos anos 70, com uma carreira consolidada na televisão enquanto cinegrafista, jornalista e ator. Realiza o seu primeiro longa, e segundo filme[3], assim, carregando o título de primeiro cineasta negro do Rio Grande do Sul. *Um é pouco, dois é bom* de 1970, é um filme episódico que contém duas narrativas distintas - fazendo menção ao título. Com um tom próximo ao televisivo, no filme há cartilhas que se comunicam com o espectador e cenas entre as duas histórias onde há um diálogo entre Odilon e os espectadores. Nesse texto, investigaremos apenas a segunda parte do filme.

Intitulado de *Vida nova por acaso*, a história caminha com dois personagens - Magrão e Crioulo (interpretado pelo próprio Odilon), enquanto saem da cadeia e se deparando com seus duplos: personagens fisicamente idênticos, que estão chegando algemados.

[3] Nos anos 60, há o registro de um curta-metragem dirigido por Odilon: Um dia na chuva.

Então, nesse primeiro momento que ambos - malandros - saem da cadeia, eles percebem que não há como iniciar uma cotidiana vida nova (por acaso), a solução que encontram para dar o primeiro passo para a normalidade, é voltar aos pequenos furtos. Até então todos frustrados. No filme, há novamente, essa intenção de trazer o cotidiano e a vida da cidade ao passo que também caminham com a narrativa.

Em certo momento, uma Loira misteriosa aparece entre um desses furtos e chama o Crioulo para dentro de seu carro, dizendo que quer ser amigo dele. Ele, malandro que é, percebe que ali há um alvo fácil ao mesmo tempo que é bajulado. Enquanto isso, Magrão está à espera da hora de ambos darem o golpe na Loira e fugirem dali com recursos suficientes para começarem uma vida nova (por acaso). Até que, o Crioulo parece estar "enfeitiçado" pela mulher, ele pede para que se espere um momento certo para dar o golpe e diz estar gostando de viver aquele momento com ela, nessa conversa, Magrão alerta ele de algo que é similar ao que Fanon compreende nessa relação entre o homem de cor e a branca. Se por um lado o Crioulo se encanta com a branquitude, como se pudesse fazer parte dela por um desejo inconsciente que os homens negros têm em alcançar uma liberdade que enxergam apenas na brancura: "Nestes seios brancos que minhas ubíquas mãos acariciam, são a civilização e a dignidade brancas que faço minhas." (Fanon, 1952, p.58). Por outro, ele se torna um objeto de desejo exótico, servindo a um certo modelo de como uma pessoa como ele - da raça dele, deve se comportar, se colocando em um lugar de subserviência: "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, 1952, p.69). A história caminha, e o Crioulo e Loira vão à praia com os amigos dela, hippies de classe média alta. É então, que chega repentinamente uma madame de helicóptero, acusando o Crioulo e o Magrão - que estava ali o tempo todo à espreita - de serem bandidos. Novamente retomamos o Fanon quando coloca: "São maldosos com ele? É justamente porque ele é negro. Pois não conseguem não o detestar." (Fanon, 1952, p.69). Capturados e presos, eles são conduzidos dentro de um camburão e acabam de frente à delegacia que eles tinham saído no início do filme, alí, eles se cruzam novamente com seus duplos e o filme acaba, também de maneira trágica. Esse final explicita uma questão alegórica que foge ao racional, indicando

a ideia de que as opressões no Terceiro Mundo estão presentes de maneira cíclica na vida do colonizado.

Considerações finais

Ao inserir o filme *Um é pouco, dois é bom* (1970) como parte do terceiro cinema, é possível analisá-lo a partir do que há em comum com os demais filmes terceiro-mundista: A realidade sendo filmada ao passo que uma narrativa político-social é contada nessa mesma realidade; As cidades enquanto cenário dos filmes como parte fundamental para criação desse imaginário; O drama de uma vida cotidiana da classe trabalhadora; Uma relação de pensar para além do filme, sua forma de produção e sua colocação em relação ao espectador.

Referências

CARVALHO, Noel dos Santos. A TRAJETÓRIA DE ODILON LOPEZ – UM PIONEIRO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO. *In*: **História: Questões & Debates**, v.63, n.2, p. 107-130, jul./dez. 2015. Curitiba, Editora UFPR 2015.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra. Rio de Janeiro:** Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** São Paulo. UBU Editora, 2020. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7411192/mod_resource/content/1/FANON_PELES%20NEGRAS%20MASCARAS%20BRANCAS.pdf. Acesso em 12 de fev. 2024.

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.

GETINO, Octávio. Solañas, Fernando. **Hacia um tercer cinema**: 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: 29 de dez. 2024

NUÑEZ, Fabián. **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.

NUÑEZ, Fabián. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano. *In*: **VII Estudos de cinema e audiovisual Socine** / organizadores: Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo. — 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.

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

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

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Reflexões sobre o cinema terceiro-mundista e o ato de resistência a partir da memória.

Túlio De Araujo Rocha
PPGCINEAV - UNESAR
AncientFalmer@gmail.com

Eixo da EBPD:
(**X**) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Reflexões sobre o cinema terceiro-mundista e o ato de resistência a partir da memória.

RESUMO

A proposta do texto é fazer parte de uma justificativa inicial de uma pesquisa para a dissertação de mestrado. Tal pesquisa, se baseia na hipótese de que existe a inserção da teoria fanoniana nos cinemas terceiro-mundistas a partir de diversas questões que estão presentes na escrita do intelectual martinicano, Frantz Fanon. Porém, antes disso, é preciso demonstrar como a relação entre arte e memória, gesto de criação e resistência, linguagem cinematográfica e hierarquia estética, estão imbricados perante uma noção colonial, não necessariamente a favor ou contra, mas de certo, pautado ideologicamente a partir dela. Será, portanto, este o esforço empreendido nesse texto. Com base literária em: Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro (2023), de Rosane Kaminski; toda política é política das imagens (2020), de Márcio Seligmann-Silva; um "efeito cinema" na arte contemporânea (2006), de Philippe Dubois. Memória, esquecimento, silêncio (1989), do Michael Pollak; O ato de criação (1999), de Gilles Deleuze.

Palavras-Chave: Cinema. Decolonialidade. Violência. Memória. Frantz fanon

ABSTRACT

The purpose of this text is to be part of an initial justification for a research project for a master's dissertation. This research is based on the hypothesis that fanonian theory is inserted into third-world cinemas based on several issues that are present in the writings of the Martinican intellectual, Frantz Fanon. However, before that, it is necessary to demonstrate how the relationship between art and memory, the gesture of creation and resistance, cinematographic language and aesthetic position, are intertwined in the face of a colonial notion, not necessarily for or against, but certainly ideologically guided by it. This will therefore be the effort undertaken in this text. Based on the literature in: Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro (2023), de Rosane Kaminski; Toda política é política das imagens (2020), de Márcio Seligmann-Silva; Um "efeito cinema" na arte contemporânea (2006), de Philippe Dubois. Memória, esquecimento, silêncio (1989), do Michael Pollak; O ato de criação (1999), de Gilles Deleuze.

Keywords: *Cinema. Decoloniality. Violence. Memory. Frantz Fanon*

RESUMEN

El propósito de este texto es integrar la justificación inicial de una investigación de maestría, cuya hipótesis sostiene que la teoría fanoniana se articula con los cines del Tercer Mundo a partir de diversas problemáticas presentes en la escritura del intelectual martiniqueño Frantz Fanon. Antes de desarrollar esta relación, es necesario mostrar cómo arte y memoria, gestos de creación y resistencia, lenguaje cinematográfico y jerarquía estética se entrelazan frente a una noción colonial que, sin operar necesariamente a favor o en contra, orienta ideológicamente dichas articulaciones. Este será, por tanto, el esfuerzo emprendido aquí, apoyándose en la literatura de Rosane Kaminski, Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro (2023); Márcio Seligmann-Silva, Toda política é política das imagens (2020); Philippe Dubois, Um "efeito cinema" na arte contemporânea (2006); Michael Pollak, Memória, esquecimento, silêncio (1989); y Gilles Deleuze, O ato de criação (1999).

Palabras clave*: Cine. Decolonialidad. Violencia. Memoria. Frantz Fanon*

O que seria esse terceiro-cinema:

Há em Fanon, no seu último livro *Condenados da Terra* (1961), uma formulação que envolve a relação entre a opressão colonial e a cultura de um povo, e será interessante para nós, assim como foi para aqueles que formularam uma teoria do que seria o cinema terceiro-mundista ou o *terceiro cinema,* entendermos que a "Miséria do povo, opressão nacional e inibição da cultura, são uma e a mesma coisa." (Fanon, 1961, p. 250). De tal forma que a produção cultural e a luta armada estariam em paralelo para se combater e livrar-se das armas do colonialismo. Fanon propõe então que "O homem colonizado que escreve para o seu povo, quando utiliza o passado deve fazê-lo com a intenção de abrir o futuro, de convidar à acção, de criar a esperança." (Ibidem, 1961, p.245). Nesse mesmo sentido que autores como Glauber Rocha (1965), Julio Garcia Espinosa (1969), Octavio Getino e Fernando Solañas (1969) vão propor em seus textos outras formas de se fazer cinema que não se adequem às normas, linguagem e proposições dos cinemas coloniais. Esse desejo pode se resumir na famosa frase do Espinosa: "Hoje, um cinema perfeito - técnica e artisticamente realizado - é sempre um cinema reacionário" (1969, p.1). A ideia, não é reproduzir um modelo de produção cinematográfica e consequentemente um tipo de registro, mas criar um registro próprio do imaginário do 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." (Gentino, Solañas, 1969, p.6). Assim, dando início ao movimento do cinema terceiro-mundista.

Memória e arte

Partindo do pressuposto estabelecido por Seligmann (2020), a inserção mnemônica que a arte nos insere ao tentar elaborar o passado, é o que firma a obra de arte enquanto um lugar de 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 inicial que o autor faz é de que "toda arte faz parte de uma política das imagens" (Seligmann, 2020, p.159). Além disso, tem o fato da realização dessas obras que nos inserem

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" (ibidem, 2020, p.160). Os filmes pensados nesse contexto do cinema terceiro-mundista têm em comum o fato de serem ambos retratos de violências, sejam as raciais produzidas pelo "outro", sejam institucionais produzidas pelo estado e as relações socioeconômicas as 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, 2020, p.160).

Dentre essas disputas que a memória está inserida, afinal, ela nunca é dada, sempre construída ou imposta, o cinema tem uma representação fundamental no contraponto daquilo que o 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 o melhor exemplo. O argumento do 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. E 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 a famosa frase do Jorge Luís Borges (rememorada pelo Seligmann): "Solo una cosa no hay, el olvido". 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 que o esquecimento que apenas "é" perante todos nós, é colocado em posição contrária àquilo que os seres 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" (Ibidem, 1999, p.14).

O fazer cinema no terceiro-mundo, e toda a construção de seu imaginário a partir de imagens criadas a partir de registros seria então um "ato de resistência"? Resistência ao que exatamente? À 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.

Colonização e linguagem

Em seu texto - Um “efeito cinema” na arte contemporânea - Phillip Dubois (2006), estabelece 4 componentes basilares do cinema: 1) Desenrolar das imagens, e ou, transcorrer do filme; 2) Projeção; 3) Narrativa; 4) Montagem. Podemos entender que a partir da justaposição entre os itens 1, 3 e 4, nós teríamos certa noção do que seria a linguagem cinematográfica: relações formais e conteudísticas que colocadas em determinado ordenamento criam determinados efeitos para os espectadores. A história do cinema começa em 1895, na França, onde noções como “narrativa” ou “montagem” ainda não estavam definidas, portanto a linguagem é algo que é criado posteriormente à invenção do cinema, e vai se adaptando, se estruturando e se alimentando a partir do tempo. Além disso, as relações sociais de quem estabelece a linguagem é parte essencial do que ela se tornará, logo, é impossível não pensar em linguagem cinematográfica sem levar em consideração seu lugar de origem, além do como surge, é importante entender onde surge. Pois a linguagem enquanto detentora de normas, regras e daquilo que entendemos como um padrão para a comunicação, torna-se um intermédio de poder. E a linguagem cinematográfica, por questões materiais, surge e se firma dentro do eixo hegemônico capitalista ocidental (Estados Unidos - Europa). O que nos interessa aqui é entender que dentro da história da linguagem cinematográfica e seu desenvolvimento, as decisões são tomadas por aqueles que detêm o poderio para definir e delimitar o que se valida enquanto linguagem. Portanto, toda a história do cinema é pautada também numa lógica colonialista, onde alguém define como se registra, se monta e se enquadra, atravessando outras maneiras de se criar registros atrelados às culturas específicas.

No cinema brasileiro, desde os primórdios até sua estabilidade comercial com os estúdios - Vera Cruz e Atlântida, por exemplo - e as famosas “chanchadas” na década de 40 e 50, os filmes eram basicamente uma - tentativa de - reprodução da linguagem e estilística estabelecidos pelo cinema norte-americano. Paulo Emílio Salles Gomes, em seu

texto “Uma situação colonial” de 1960, fala da marca do subdesenvolvimento que está no cinema brasileiro, tanto por razões sociais-econômicas, quanto por razões da linguagem. A herança de Salles Gomes, serviu para pensarmos em nosso cinema, como um “outro” cinema, a partir da lógica do subdesenvolvimento. O que anos mais tarde vai ser reforçado pelos autores do movimento terceiro-mundista citados anteriormente. Dentre eles, Glauber Rocha, vai entender e formular 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). Desta forma propondo 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. Essa superação da colonização e de uma linguagem colonizada, evidenciando as formas de violência, vai ser a proposta do cinema terceiro mundista, também a partir dos moldes que a 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” (Kaminski, 2023. p. 2).

Conclusão

Há um registro do terceiro-mundo como lugar de memória, construído e moldado a partir da violência que é exposta - também - pelo cinema. Os filmes do Terceiro Mundo foram feitos e produzidos de uma maneira “não convencional”, ou seja, diferente dos moldes industriais padronizados pelo cinema hegemônico colonial, e propõem além de um outro modo de fazer tecnicamente, um outro modo de se fazer artisticamente a partir de relações próprias com a linguagem cinematográfica. Acredito que de tal forma, esse cinema pode ser caracterizado como uma obra de arte assim como um objeto de memória que resiste não só a um olhar específico, mas à toda uma narrativa colonial sobre o “atraso” dos povos não-brancos, pois esse cinema reafirma seu lugar de subdesenvolvimento provocado pela violência colonial e faz disso um registro enquanto criação artística.

Referências

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

DUBOIS, Phillipe. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo. UBU Editora, 2020. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7411192/mod_resource/content/1/FANON_PELES%20NEGRAS%20MASCARAS%20BRANCAS.pdf. Acesso em 12 de fev. 2024.

FRANTZ, Fanon. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

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.

GETINO, Octávio. Solañas, Fernando. **Hacia um tercer cinema:** 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: 29 de dez. 2024.

KAMINSKI, Rosane. Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro. **Iberic@l: revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v.23, p. 1-15, 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

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.

SELIGMAN-Silva, Márcio. (2020) **'Toda Política é Política das Imagens'**. In Rosane Kaminski, Vinícius Honesko, Luiz Carlos Sereza (orgs.), *Artes & Violências* (pp. 159-181). 1 ed. São Paulo: Intermeios.

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Uma análise fanoniana de Soleil Ô (1970) de Med Hondo

Túlio De Araujo Rocha
PPGCINEAV - Unespar
Ancientfalmer@gmail.com

Eixo da EBPD:
(**X**) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

Uma análise fanoniana de Soleil Ô (1970) de Med Hondo

RESUMO

Nesse texto, pretende-se fazer uma análise do estilo cinematográfico em *Soleil ô,* filme franco-mauritano, dirigido por Med Hondo em 1970. Tendo como alicerces para a discussão textos como: "Sobre Estilo" de Susan Sontag (1966), para discorrer sobre o conceito de estilo e sua relação com a dicotomia forma/conteúdo; "Por um cinema de poesia" do Pasolini (1965) para entender se há o traço da subjetiva indireta livre como proposição estilística no filme; "Eztetyka do Sonho" do Glauber Rocha (1971) para pensar uma relação própria do que se chamaria de cinema terceiro-mundista incluído na retórica do filme. Além de que, tenho em vista fazer uma relação do filme e suas escolhas narrativas com os livros do teórico do terceiro-mundo, "Pele Negras, Máscaras Brancas" (1952) e "Os Condenados da Terra" (1961), do martinicano Frantz Fanon, e suas proposições a respeito da representação do negro e do colonizado.

Palavras-chave: Cinema. Decolonialidade. Frantz Fanon. Terceiro mundo. Soleil Ô

ABSTRACT

This text aims to analyze the cinematographic style in Soleil ô, a Franco-Mauritanian film directed by Med Hondo in 1970. The discussion is based on texts such as: "Sobre Estilo" by Susan Sontag (1966), to discuss the concept of style and its relationship with the form/content dichotomy; "Por um cinema de poesia" by Pasolini (1965) to understand whether there is a trace of free indirect subjectivity as a stylistic proposition in the film; "Eztetyka do Sonho" by Glauber Rocha (1971) to think about a relationship specific to what would be called third-world cinema included in the film's rhetoric. Furthermore, I intend to relate the film and its narrative choices to the books of the third-world theorist, "Pele negra, máscaras brancas" (1952) and "Os condenados da terra" (1961), by Martinican Frantz Fanon, and their propositions regarding the representation of black people and the colonized

Keywords: *Cinema. Decoloniality. Frantz Fanon. Third World. Soleil Ô*

RESUMEN

Este texto tiene como objetivo analizar el estilo cinematográfico de Soleil Ô, película franco-mauritana dirigida por Med Hondo en 1970. La discusión se basa en textos como "Sobre el estilo", de Susan Sontag (1966), para abordar el concepto de estilo y su relación con la dicotomía forma/contenido; "Por un cine de poesía", de Pier Paolo Pasolini (1965), para comprender si en la película existe un rastro de subjetividad indirecta libre como propuesta estilística; y "Eztetyka do Sonho", de Glauber Rocha (1971), para pensar una relación específica con lo que podría denominarse cine del Tercer Mundo, noción que atraviesa la retórica del filme. Además, se pretende relacionar la película y sus opciones narrativas con los libros del teórico del Tercer Mundo, Piel negra, máscaras blancas (1952) y Los condenados de la tierra (1961), del martiniqueño Frantz Fanon, y con sus propuestas acerca de la representación de los negros y los colonizados.

Palabras clave*: Cine. Decolonialidad. Frantz Fanon. Tercer Mundo. Soleil Ô*

Há um estilo do cinema terceiro mundista?

O filme narra a história de um homem mauritano - sem nome, ou que pelo menos não nos é revelado durante o filme - que vai à Paris em busca de uma nova vida na capital da revolução burguesa, em busca de igualdade, liberdade e fraternidade. Chegando lá, percebe que, visto não enquanto um ser humano, mas sim como um *negro*, se vê com dificuldades em transitar plenamente pela cidade. Durante quase todo o filme, está presente uma forte afirmação da teoria fanoniana e irei mostrar. Uma delas, é como o Fanon compreende que o negro/colonizado, diante do branco/colonizador, não é dado à ele o direito da humanidade, pelo contrário, a desumanização está presente e é reafirmada a cada cena em que há uma interação desse personagem - que aqui o chamaremos de Transeunte - com qualquer francês branco nativo. Assim como Fanon, Med Hondo parece estar interessado em discutir as questões da vida cotidiana relacionando às pautas do terceiro mundo, o que por consequência faria de *Soleil ô* um filme que se encaixaria dentro de certo imaginário do *cinema terceiro-mundista*. Glauber Rocha, no Eztetyka do Sonho, em 1971, diz que: “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). Acredito que por “condições mentais” o Glauber se refere à uma relação ideológica dos realizadores, aquilo que os façam pensar em imagens para representações que desejam criar, o que, pensando no filme enquanto está representação artística, seria aquilo que nós conhecemos como “conteúdo”. E por “condições políticas”, relações que coincidem numa realidade material para esses artistas realizadores, e consequentemente implicam naquilo que conhecemos como “forma”. Todavia, acredito que a dissociação entre forma e conteúdo atrelado a proposta desse tipo de cinema, ou qualquer outro, não se aplica, aqui talvez com uma dificuldade maior em fazer essa separação, afinal "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária."

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. Quando pautamos o estilo em relação à uma obra cinematográfica, estamos falando sobre a forma, sobre o conteúdo ou sobre a junção destas categorias? Primeiro, devemos entender do que se trata o estilo de maneira conceitual, a pesquisadora Juliana Rodrigues coloca que o estilo pode ser relacionado à um cineasta - o estilo de Med Hondo, à um filme em específico - o estilo em *Soleil ô*, ou à um grupo de filmes - cinemas terceiro-mundistas (Rodrigues, 2021, p.42), mas que ambos dizem respeito a uma série de escolhas técnicas e artísticas determinado fim. Claro que o estilo não é uma exclusividade da arte cinematográfica, pelo contrário, ele está presente nas artes como um todo, inclusive na literatura, onde foi muito bem debatido pela Susan Sontag. Ao dizer que "[...] 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"." (Sontag, 2020, p.30), Sontag coloca o estilo com o mesmo significado que eu coloco forma, o que não cria nenhum problema a princípio, afinal, o argumento que se deve atenção é o de 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), desde as escolhas dos diálogos entre os personagens, ao movimento de câmera e uso do som em um filme. Arrisco ir além, em dizer que a forma é também parte do conteúdo, assim como o conteúdo se adequa a sua forma. Em outras artes, pelo exemplo da música, forma e conteúdo são indissociáveis, afinal, para determinadas formas, existem determinados conteúdos - e vice-versa. 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 *tereiro-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 em *Soleil ô.* O filme está interessado em falar sobre a relação deste Traseunte na cidade de Paris 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 que o cineasta consegue nos comunicar de tais teorizações que se criam a partir das representações, pode ser lido pela proposta da Subjetiva Indireta Livre. A SIL é um conceito criado pelo cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) baseando-se em outro conceito mais antigo da literatura que é o Discurso Indireto Livre, 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 do Pasolini sobre o DIL propõe uma caracterização ideológica deste recurso. Propondo então uma ideia paralela ao DIL no cinema, o Pasolini vai elaborar sobre o SIL a partir do que ele observa em cinemas de sua época.

Proposições estéticas do realizador

No filme, há cenas que são construídas de formas alegóricas, como é o exemplo do 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 quando chega 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. E 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.

Pode-se dizer que a alegoria é um traço estilístico no cinema que comum a filmes terceiro-mundistas? Para evocar sentidos e proposições que fogem a 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, pois além de evocar um possível uso da violência como saída para a situação e colonizado: “Porque a

violência, e aí está o escândalo, pode constituir, como método, a palavra de ordem de um partido político." (Fanon. 1961, 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).

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: A partir da 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 complexa para pensar o cinema conforme a idealização de uma arte revolucionária, de forma que o realizador se utiliza de diversas abordagens, ou 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. 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 sociológicos e um diálogo que acontece em *off*. Em ambas as cenas, pode-se dizer, que há um recurso estilístico muito comum do cinema terceiro-mundista, que é o entrosamento entre cenas cotidianas daquela realidade que 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) no Brasil, *Sambizanga* (1972) em Angola, *Touki Bouki* (1973) em Senegal, e *De cierta manera* (1974) em Cuba. Há 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, aqui, 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*. 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. 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.

Conclusão

Portanto, a partir de uma poética empreendida pelo Med Hondo para apresentar, debater e propor questões relacionadas às pautas terceiro-mundistas, juntamente com o uso de determinadas características próprias do cinema: seja no uso do som para criar ambientações e narrar a história pelos personagens ou pela narração em *off*, tal qual os efeitos que condizem com as mensagens elaboradas; Pela sua câmera que transita na cidade e nos mostra sua população da mesma forma que acompanha o personagem do Transeunte, muitas vezes de maneira documental; E na montagem que nos coloca diante de variadas imagens de pessoas em condições próximas ao que a narrativa nos apresenta, assim como insere imagens de personagens da realidade de maneira a propor uma superação da mesma; São estes, alguns dos considerados traços de estilo dentro da obra os quais trazem uma proposição do cinema-terceiro mundista como possibilidade estilística, e que acredito ter sido contemplada na análise.

Referências

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

Fanon, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

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

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

Pereira, Juliana Rodrigues. **A aventura:** Notas sobre o estilo de Michelangelo Antonioni. Curitiba. A Quadro, 2021.

Stam, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP. Papirus, 2003.

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

Desaprendizagem do legado racista
em territórios amefricanos

90 ANOS
LÉLIA GONZALEZ

100 ANOS
FRANTZ FANON

1ª EBPD
Escola Brasileira de Pensamento Decolonial

Colonialidade e Sistema Internacional:
Fanon, a violência fundadora e a subjetividade racializada

Wellington Fernandes Vieira[1]
Universidade São Judas Tadeu
wellington.fv@outlook.com

Eixo da EBPD:
(x) Eixo 3 – Frantz Fanon e os fundamentos do pensamento decolonial

[1]Mestre em Economia Política pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Relações Internacionais Pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Professor Adjunto na Universidade São Judas Tadeu nas áreas de Relações Internacionais e Economia.

Colonialidade e sistema internacional: Fanon, a violência fundadora e a subjetividade racializada

RESUMO

Este ensaio propõe uma análise do sistema internacional moderno-capitalista a partir das experiências históricas de dominação colonial, das resistências forjadas pelo Sul Global e das contribuições de José Luis Fiori, Aníbal Quijano e Frantz Fanon. O argumento central sustenta que a colonialidade não é um resquício do passado, mas o fundamento histórico e o mecanismo de reprodução do sistema-mundo. A partir da leitura de Fanon, a violência deixa de ser vista como uma anomalia ou um desvio moral e passa a ser entendida como o método constitutivo da ordem moderna. O trabalho busca, assim, tensionar os marcos analíticos tradicionais das Relações Internacionais, deslocando o olhar para as margens e propondo um caminho analítico que compreende a guerra entre Estados, a repressão interna, a racialização das subjetividades e a expropriação das periferias como expressões articuladas de uma mesma lógica de dominação.

Palavras-chave: Colonialidade. Violência. Sistema internacional. Fanon. Dominação.

ABSTRACT

This essay proposes an analysis of the modern-capitalist international system based on the historical experiences of colonial domination, the resistance forged by the Global South, and the contributions of José Luis Fiori, Aníbal Quijano, and Frantz Fanon. The central argument asserts that coloniality is not a legacy of the past, but the historical foundation and mechanism of reproduction of the world-system. From Fanon's perspective, violence is not an anomaly or a moral deviation but the constitutive method of modern order. The paper seeks to challenge the traditional analytical frameworks of International Relations by shifting the focus to the margins and proposing an analytical path that understands interstate war, internal repression, the racialization of subjectivities, and the expropriation of peripheries as interconnected expressions of a single logic of domination.

***Keywords**: Coloniality. Violence. International system. Fanon. Domination.*

RESUMEN

Este ensayo propone un análisis del sistema internacional moderno-capitalista a partir de las experiencias históricas de dominación colonial, las resistencias forjadas en el Sur Global y las contribuciones de José Luis Fiori, Aníbal Quijano y Frantz Fanon. El argumento central sostiene que la colonialidad no es un legado del pasado, sino el fundamento histórico y el mecanismo de reproducción del sistema-mundo. A partir de la lectura de Fanon, la violencia deja de ser vista como una anomalía o un desvío moral y pasa a entenderse como el método constitutivo del orden moderno. El trabajo busca, así, tensionar los marcos analíticos tradicionales de las Relaciones Internacionales, desplazando la mirada hacia los márgenes y proponiendo un camino analítico que comprende la guerra entre Estados, la represión interna, la racialización de las subjetividades y la expropiación de las periferias como expresiones articuladas de una misma lógica de dominación.

***Palabras clave**: Colonialidad. Violencia. Sistema Internacional. Fanon. Dominación.*

Introdução

As Relações Internacionais, enquanto campo disciplinar autônomo, foram consolidadas no interior das ciências sociais, principalmente no contexto anglo-americano do pós-Segunda Guerra Mundial, sob a promessa de oferecer uma leitura objetiva e sistemática das interações entre Estados. Contudo, essa narrativa hegemônica, frequentemente associada às tradições realistas e liberais (Morgenthau, 2003; Waltz, 2002; Keohane; Nye, 1988), obscurece as raízes violentas da ordem moderna, ao naturalizar hierarquias globais forjadas a partir das experiências das potências coloniais europeias e marginalizar as epistemologias forjadas nas margens do sistema-mundo. Mesmo as abordagens críticas, como os estudos pós-coloniais e a teoria decolonial, embora importantes para questionar os pressupostos universalistas da disciplina, muitas vezes permanecem confinadas a espaços periféricos no debate acadêmico central.

Este ensaio propõe uma inflexão mais radical: pensar as Relações Internacionais a partir das experiências históricas da dominação colonial, das resistências forjadas no Sul Global e das contribuições de José Luis Fiori (2007), Aníbal Quijano (2005a;) e Frantz Fanon (2005).

Trata-se, portanto, de um exercício analítico que parte das experiências históricas da dominação colonial, das resistências forjadas no Sul Global e da articulação entre os autores para pensar uma leitura insurgente do sistema internacional.

Referencial teórico e caminho analítico

Para sustentar o exercício analítico proposto, adota-se um referencial teórico de orientação genealógica e crítica, que permite compreender o sistema internacional moderno-capitalista como uma estrutura global de dominação. O objetivo não é reconstruir a história do pensamento internacional, mas propor uma via analítica ancorada nas experiências históricas da dominação colonial, nas resistências forjadas pelos povos subalternizados e nas contribuições críticas do Sul Global.

Essa perspectiva busca analisar as Relações Internacionais a partir das margens: evidenciar que a guerra entre Estados, a repressão interna, a expropriação econômica e a racialização das subjetividades não são fenômenos isolados, mas expressões articuladas de uma mesma lógica de dominação. As categorias de soberania, poder, conflito e sujeito político, concebidas sob a ótica da razão ocidental moderna, foram historicamente construídas para legitimar um sistema de hierarquias globais — onde a violência não é uma exceção, mas o método pelo qual a ordem se reproduz.

Fiori analisa o sistema interestatal moderno-capitalista como uma formação histórica fundada na guerra, na expansão territorial e na compulsão competitiva entre os Estados. Para ele, não há ordem internacional sem conflito, nem estabilidade sem violência fundadora. O sistema interestatal não opera como uma estrutura de equilíbrio, mas como um mecanismo histórico de reprodução da desigualdade, movido pela busca incessante de poder — por parte dos hegemons e por parte daqueles que resistem à sua dominação.

Quijano, por sua vez, introduz o conceito de colonialidade do poder para nomear o padrão de dominação que organiza o mundo moderno desde o século XVI. Sua crítica evidencia que a modernidade não apenas globalizou o capitalismo, mas racializou o mundo, impondo uma hierarquia epistêmica, ontológica e econômica entre povos, saberes e territórios. A colonialidade não é um legado do passado, mas a lógica estrutural que naturaliza a inferiorização dos povos não europeus e organiza a divisão internacional do trabalho, do conhecimento e da humanidade. A articulação entre raça, trabalho e saber constitui, para Quijano, a lógica oculta da modernidade capitalista.

De forma transversal, Frantz Fanon é convocado não como pensador restrito à análise psicanalítica ou existencial do sujeito colonizado, mas como autor estrutural de uma crítica radical à ordem moderna-colonial. Embora sua obra dialogue com a psicanálise — especialmente em Pele Negra, Máscaras Brancas —, aqui buscamos recortar suas contribuições voltadas à análise da dominação colonial como tecnologia de poder, controle e reprodução da ordem global. O interesse aqui não é a clínica, mas a dimensão histórica, política e geopolítica de sua crítica.

Em *Os Condenados da Terra*, Fanon desloca sua análise para a escala sistêmica: a colonização é apresentada como estrutura constitutiva da modernidade, e a luta anticolonial, como projeto revolucionário de reorganização da política, da economia e da própria humanidade. A violência, em sua obra, não é uma anomalia do sistema — ela é seu motor histórico, seu princípio organizador e sua linguagem operativa. Ela molda tanto as relações entre Estados quanto as formas de controle e disciplinamento no interior das sociedades colonizadas.

Nesse sentido, Fanon antecipa uma crítica que articula as formas externas e internas de dominação: a guerra colonial não apenas reorganiza o sistema internacional, mas impõe uma arquitetura de poder que atua sobre os corpos, os afetos e os modos de subjetivação. A violência colonial é simultaneamente geopolítica e biopolítica. Mas é também, para Fanon, a fissura por onde pode emergir a possibilidade de sua superação. O colonizado, ao recusar a imagem que lhe foi imposta, já ensaia um outro mundo — um mundo por vir.

Fanon, portanto, não pode ser reduzido a um autor "do micro". Sua obra opera entre a carne ferida e a estrutura mundial, entre o corpo racializado e a máquina global da colonialidade. Trata-se de uma teoria da totalidade insurgente — que pensa o sistema desde os corpos que ele tenta apagar, mas com a radicalidade da resistência.

Ao articular essas perspectivas — Fiori e Quijano no plano estrutural, Fanon como operador transversal —, não buscamos compor um modelo explicativo fechado, mas abrir uma possibilidade analítica para pensar as relações internacionais desde o Sul: não como uma interação neutra entre Estados, mas como uma arquitetura de dominação — onde o colonizado, a periferia, a violência e a resistência ocupam o centro da análise.

A colonialidade como fundamento do sistema internacional

Compreender o sistema internacional moderno exige reconhecer que sua arquitetura não é um campo neutro de interação entre Estados soberanos, mas uma estrutura histórica de dominação, fundada na guerra, na expropriação e na coerção. O sistema interestatal capitalista não é um espaço de equilíbrio entre iguais, mas uma engrenagem de

competição assimétrica, onde o poder se acumula pela imposição de hierarquias e pela violência.

Como demonstra José Luis Fiori (2007), o sistema interestatal capitalista não opera em ciclos de harmonia ou equilíbrio racional: ele é, por definição, uma máquina de expansão permanente, movida pela compulsão competitiva e pela guerra. Fiori observa que, desde seu surgimento na Europa ocidental, o sistema passa por explosões sucessivas de poder: acumula energia por períodos de tempo e depois irrompe, alargando suas fronteiras, subjugando novos territórios e reorganizando hierarquias. A paz, quando existe, é uma pausa armada; a estabilidade, uma ilusão temporária, garantida à custa da coerção e da dominação. A modernidade internacional é, portanto, uma arquitetura de poder, onde a violência é o método pelo qual a ordem se reproduz.

Mas essa estrutura de dominação global não se sustenta apenas pela força militar ou pela competição econômica: ela é também uma arquitetura epistemológica e racializada. É Aníbal Quijano (2005) quem nomeia essa lógica como colonialidade do poder: um padrão global de controle que articula raça, trabalho e saber como tecnologias de hierarquização e exclusão. Para Quijano (2005), a modernidade não emerge do progresso ou do diálogo entre civilizações, mas da destruição sistemática de mundos históricos inteiros, como sintetiza:

> A produção histórica da América Latina começa com a destruição de todo um mundo histórico, provavelmente a maior destruição sociocultural e demográfica da história que chegou a nosso conhecimento. [...] Trata-se, primeiro, da desintegração dos padrões de poder e de civilização de algumas das mais avançadas experiências históricas da espécie. Segundo, do extermínio físico, em pouco mais de três décadas, as primeiras do século XVI, de mais da metade da população dessas sociedades. Terceiro, da eliminação deliberada de muitos dos mais importantes produtores [...]. Quarto, da continuada repressão material e subjetiva dos sobreviventes, durante os séculos seguintes, até submetê-los à condição de camponeses iletrados, explorados e culturalmente colonizados e dependentes (QUIJANO, 2005b, p. 16).

Essa destruição não foi um episódio: ela tornou-se o alicerce estrutural do sistema-mundo moderno. Walter Mignolo a profunda essa leitura ao afirmar:

> La categorización racial no consiste simplemente en decir 'eres negro o indio, por lo tanto, eres inferior', sino en decir 'no eres como yo, por lo tanto, eres inferior', designación que en la escala cristiana de la humanidad incluía a los indios americanos y los negros africanos (2007, p. 13).

O que Mignolo nos revela é que a classificação racial não é um acidente: ela é o critério de ordenamento da humanidade a partir de uma hierarquia ontológica imposta pela Europa, onde a diferença é convertida em inferioridade, e a inferioridade, em justificativa para a expropriação.

Percebe-se, nesse diagnóstico, uma afinidade estrutural com a leitura de **Frantz Fanon** — sobretudo em *Os Condenados da Terra.* Não porque Fanon tenha dialogado diretamente com Fiori, Quijano ou Mignolo, mas porque sua crítica antecipa, com radicalidade, os fundamentos que esses autores viriam a desdobrar em seus próprios campos. Ao analisar a violência não como um desvio na moralidade civilizatória ou um efeito colateral, mas como a linguagem constitutiva da modernidade, Fanon (2005) revela que a colonização é o método pelo qual o capitalismo global transforma corpos, territórios e subjetividades em instrumentos de expropriação, subordinação e acúmulo de poder. Sua leitura expõe a lógica estrutural que conecta a expansão imperial, a racialização dos sujeitos e a extração incessante de valor: a modernidade não se sustenta sem violência — ela é, em si, um projeto de guerra. Essa leitura sobre a colonialidade como destruição fundadora encontra em Fanon a radicalidade necessária para compreender a violência como método e linguagem da modernidade. Em *Os Condenados da Terra*, Fanon denuncia que:

> O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias, o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão, é o gendarme ou o soldado. [...] O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado" (FANON, 2005, p. 28).

Desta forma, a violência colonial, apresenta-se como o próprio fundamento da ordem capitalista moderna. Vale ressaltar que entendemos a leitura de Fanon como marxista em essência: o colonialismo é a forma que o capitalismo assume para expandir seus circuitos de acumulação. Fanon mostra que o sistema interestatal capitalista não é ape-

nas um arranjo geopolítico ou econômico: ela é uma máquina de produzir violência, alienação e morte. A violência colonial é a expressão armada de um processo de acumulação capitalista que transforma corpos racializados em força de trabalho, territórios colonizados em reservas de recursos e culturas subalternas em resíduos descartáveis.

A colonialidade não é um passado superado ou uma camada externa do sistema internacional: ela é o próprio fundamento de sua constituição e o mecanismo de sua reprodução. A guerra entre Estados, a repressão interna, a racialização das subjetividades e a expropriação das periferias são partes de uma mesma lógica. A compreensão da ordem internacional exige que se enxergue essa estrutura de poder global — forjada pela violência, sustentada pela racialização da humanidade e desafiada pela insurgência dos povos colonizados.

Ele nos lembra de algo que, talvez, tenhamos esquecido: não há promessa de redenção sem o confronto radical com a violência fundadora da modernidade. Nenhuma conciliação, nenhum discurso de paz, nenhum ideal de reconciliação apagará as marcas do domínio colonial: apenas a violência tem o poder de desmontar o sistema que se ergueu sobre o extermínio e a exploração – uma resistência subversiva e revolucionária.

Considerações finais

Este ensaio buscou tensionar os limites das Relações Internacionais como campo disciplinar, deslocando o olhar para uma análise do sistema internacional moderno-capitalista a partir do Sul Global. Não se trata de uma mera adição de autores “alternativos” ao cânone, mas da proposição de um deslocamento analítico: compreender a ordem internacional não como um arranjo neutro entre Estados soberanos, mas como uma arquitetura de dominação, estruturada pela guerra, pela expropriação, pela racialização da humanidade e pela produção de subjetividades colonizadas.

Ao articular José Luis Fiori, Aníbal Quijano e Frantz Fanon tivemos como objetivo apresentar as ferramentas teóricas centrais deste exercício. Reconhecer a colonialidade como o fundamento do sistema internacional é, portanto, romper com as ilusões de neutralidade, progresso. A guerra entre Estados, a repressão interna, a racialização das

subjetividades e a expropriação econômica não são fenômenos isolados: são manifestações articuladas de uma mesma lógica, que conecta a violência imperial à exploração cotidiana nas periferias do sistema-mundo.

Por fim, propomos um deslocamento epistêmico como possibilidade para o campo das Relações Internacionais. Esse deslocamento implica reordenar os marcos analíticos da disciplina em direção a uma crítica fundada na experiência histórica da dominação colonial, nas epistemologias insurgentes do Sul Global e na centralidade da violência como método constitutivo da modernidade. Pensar o sistema internacional a partir do colonizado, da periferia e da resistência não é um gesto de adição, mas uma ruptura necessária: a crítica só pode emergir dos vencidos.

A crítica aqui proposta não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida: uma chamada para deslocar o centro do pensamento, recolocando no coração da análise aquilo que a modernidade tentou transformar em margem — o colonizado, a periferia, a violência e a luta. Porque, como Fanon nos lembra, só os vencidos têm a chave para desmontar o mundo que os venceu.

Referências

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIORI, José Luis. **O poder global**: formação, expansão e crise do império americano. Petrópolis: Vozes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KEOHANE, Robert; NYE, Joseph. **Poder e interdependência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2007.

MORGENTHAU, Hans. **Política entre as nações:** a luta pelo poder e pela paz. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005a. p. 107-30.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 9-31, set./dez. 2005b.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. Porto: Afrontamento, 2006.

SANTOS, Theotonio dos. **Teoria da dependência:** balanço e perspectivas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

TILLY, Charles. **As origens da guerra e da paz**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O sistema mundial moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WALTZ, Kenneth. **Teoria da política internacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2002