



Estética e Política no Cinema de Glauber Rocha¹

Houldine Nascimento e SILVA²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo: Não por acaso visto como “autor”, Glauber Rocha possuía uma forma única de fazer cinema. Este artigo parte do pressuposto de que estética e política não se dissociam em seus filmes. Para observar a relação existente entre ambas, foram selecionados quatro longas-metragens (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *Terra em Transe*; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*; e *O Leão de Sete Cabeças*). Durante a análise, algumas recorrências foram observadas, bem como algumas particularidades relacionadas à temática, ao estilo presente nas obras e à ideologia do cineasta, as quais ajudaram a corroborar a relação existente entre estética e política em sua filmografia.

Palavras-Chave: Glauber Rocha; estética; política; Cinema Novo.

1. Introdução

Considerado o maior expoente do cinema brasileiro, o cineasta baiano Glauber Pedro de Andrade Rocha (1939-81) foi também um dos precursores do “Cinema Novo”, corrente vanguardista que surgiu em meados da década de 50, no Brasil. Com a repercussão de suas obras, não tardou para que o talento do diretor ultrapassasse o Brasil. Glauber inspirou cineastas na América Latina e esteve presente em diversas premiações de grande relevo, incluindo o Festival de Cannes, onde recebeu o prêmio de melhor diretor por “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, em 1969.

Este artigo assume como hipótese que estética e política não se dissociam em seus filmes, uma vez que é justamente através da estética que Glauber Rocha encontra um apoio para transmitir sua ideologia. Pretende-se expor quais inquietudes relacionadas à estética e política afligem as obras do diretor, bem como pontuar os recursos audiovisuais que ele utiliza para mostrar suas preocupações ideológicas. A câmera na mão, por exemplo, é um instrumento de que ele se vale para efetuar denúncia social. Também tentar compreender como a política é abordada pelo cineasta ao analisar o seu discurso ideológico, detalhar a

¹ Trabalho apresentado no II 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Estudante do curso de Jornalismo da UFPE, 4º semestre. E-mail: houldine@gmail.com.



participação de Glauber dentro do “Cinema Novo” e mostrar como o movimento influenciou na forma e no conteúdo de seus filmes.

Para contemplar tais objetivos, quatro filmes foram selecionados: “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967), “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969) e “O Leão de Sete Cabeças” (1970). A escolha destas obras se deu exatamente por haver pontos em comum, quanto à temática e o uso de câmeras. Nelas, são abordados assuntos como o resquício colonial em regiões terceiro-mundistas (em particular América Latina e África), a religião como instrumento de alienação (sobretudo a fé cristã como imposição colonial), o coronelismo e os latifúndios no sertão nordestino.

Neste contexto, Glauber Rocha tece críticas ao sistema capitalista, situado de forma aparentemente perversa para os lugares representados. Também houve uma pesquisa bibliográfica e documental para a compreensão de conceitos fundamentais envolvendo o “universo glauberiano”, além de textos que tratassem diretamente da filmografia e do estilo do cineasta.

2. Cinema Novo: uma breve contextualização

Antes de tudo, é preciso atentar para o fato de que o cinema desenvolvido por Glauber Rocha estava articulado com uma corrente que buscava fazer filmes com maior identidade nacional, o “Cinema Novo”. Além de Glauber, importantes diretores fizeram parte do movimento. O alagoano Cacá Diegues (*Joanna Francesa; Bye bye Brasil*), os fluminenses Joaquim Pedro de Andrade (*O Padre e a Moça; Macunaíma*) e Leon Hirszman (*A Falecida; Eles Não Usam Black-Tie*); os paulistas Luís Sérgio Person (*São Paulo, Sociedade Anônima; O Caso dos Irmãos Naves*) e Nelson Pereira dos Santos (*Mandacaru Vermelho; Vidas Secas*); e o moçambicano Ruy Guerra (*Os Cafajestes; Os Fuzis*), entre outros.

Esta corrente cinematográfica estava preocupada em conferir aos filmes uma abordagem mais próxima da realidade do país. As obras tratavam de temas relacionados ao subdesenvolvimento do Brasil, algo que grande parte dos filmes anteriores, feitos por companhias cinematográficas – caso da Vera Cruz, por exemplo –, não dava conta. Os diretores mostraram sua perspectiva sobre as condições político-sociais nacionais.



Com o objetivo de criticar e revolucionar (ROCHA, 2004), o movimento trouxe obras que possuíam baixo orçamento, além de fazer uso de cenários naturais. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos, “Rio, 40 Graus” é considerado o filme que inspirou o Cinema Novo³. É uma espécie de semi-documentário sobre moradores do Rio de Janeiro, chegando a acompanhar a vida de cinco meninos de uma favela, vendedores de amendoim.

Influenciado pelo *Neo-Realismo*⁴ e pela *Nouvelle Vague*⁵, o movimento procurou se desvencilhar do estilo de cinema estadunidense (aqui representado pelos filmes dos estúdios), das chanchadas (que parodiavam o cinema norte-americano) e buscou construir sua própria forma (SIMONARD, 2003). Tratava-se, portanto, de uma proposta essencialmente “anti-industrial” (ROCHA, 2004, p. 52).

Glauber tomou para si o papel de liderar a corrente tanto na parte prática (de realização), quanto na questão teórica, na defesa de ideias sobre os rumos do cinema daquele momento. É dele a frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, a qual serviu para demarcar o movimento.

2.1. Estética da Fome

Segundo o teórico e professor de cinema Ismail Xavier (2007, p. 13), o estilo presente no Cinema Novo – e na filmografia de Glauber por consequência – “procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante” – neste caso o norte-americano. Dessa forma, “[...] a carência deixa de ser um empecilho e se torna elemento constituinte da obra e de que se extrai a força de expressão, capaz de evitar a simples constatação passiva ‘somos subdesenvolvidos’[...]” (XAVIER, 2007, p. 13).

Essa carência de recursos a que Xavier se refere também é denominada de “Estética da Fome” (XAVIER, 2007). Em seu livro “Sertão Mar”, Ismail esclarece o significado desta estética. Nela, “[...] a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. A fome se instala

³ Em: <<http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1955/precursor-do-cinema-novo>>. Acesso em: 24 abr. 13.

⁴ Neo-realismo italiano tem início imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. A obra que abre o movimento é “Roma, Cidade Aberta” (Itália, 1944-45), de Roberto Rossellini. Outros importantes cineastas como Vittorio de Sicca, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini também foram fundamentais para a construção desta corrente que se opunha ao Fascismo.

⁵ Já a Nouvelle Vague tem suas raízes na revista francesa “Cahiers du Cinéma”. De lá, surgiram grandes realizadores, a exemplo de Jean-Luc Godard e François Truffaut. Assim como o Neo-realismo e o Cinema Novo, também era uma corrente que buscava desconstruir a forma através do barateamento de custos das produções. Sátiras eram feitas em cima do estilo de filmagem e narrativa habituais, embora nutrisse respeito por consagrados diretores como Jean Vigo e Jean Renoir.



na própria forma do dizer, na própria textura das obras [...]” (XAVIER, 2007, p. 13). Para ele, “[...] a estética da fome faz da fraqueza sua força, transforma em lance de linguagem o que é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática [...]” (XAVIER, 2007, p.13).

Sob o ponto de vista estético, os filmes de Glauber questionam o preconceito relativo a uma teleologia que supõe ser função de regiões desenvolvidas (Europa e Estados Unidos) realizar experiências artísticas de alto nível, enquanto que as regiões periféricas (caso do Brasil) teriam como responsabilidade complementar essas experiências, através de um conteúdo político concentrado na temática nacional das obras (XAVIER, 2007).

Glauber se opõe a essa situação, como destaca Ismail:

Recusando tal premissa, Glauber fez da invenção de estilo a condição para a sua intervenção no debate político. Definiu, nesta escolha, a força maior de seu cinema, uma peça-chave no processo cultural que se desdobrou no tropicalismo e em outras experiências de vanguarda dos anos 1970. (XAVIER, 2007, p.12).

2.2. Cinema Periférico

Para compreender a obra do diretor Glauber Rocha, faz-se necessário delinear um breve histórico sobre a noção de “Cinema Periférico”. De forma simplificada, esse termo serviria para designar o cinema realizado às margens dos moldes de Hollywood ou até mesmo o cinema que é feito nos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento (PRYSTHON, 2007).

Essa percepção surge num contexto de considerável tensão que o mundo vivenciara com o estabelecimento da chamada “Guerra Fria”. Precisamente nos anos 60, quando a noção de “Terceiro Mundo”, que servia para conceituar os países que não se alinharam a nenhum dos dois lados do conflito, nem aos capitalistas desenvolvidos (liderados pelos Estados Unidos), nem aos socialistas (capitaneados pela extinta União Soviética), também foi utilizada para nomear o cinema que era construído nessas nações, intitulado-o “Terceiro Cinema” (PRYSTHON, 2007).

No Brasil, o maior expoente do Cinema Periférico, indiscutivelmente, foi Glauber Rocha, que opinou sobre questões relacionadas a esse cinema:



Os cineastas do Terceiro Mundo devem organizar a produção nacional e expulsar o cinema imperialista do mercado nacional. Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada por seu próprio mercado nascerá um cinema revolucionário tricontinental. O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser “primitivo”. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominadora. [...] Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas, também, é necessário criar essa estética. (ROCHA, 2004, p. 236).

O declínio desse cinema ocorreu na década de 1980.

3. Marcas

A “Teoria do autor” teve o seu caminho iniciado nos anos 40, com o auxílio do pensamento de críticos como Alexandre Astruc e André Bazin, que defendiam o diretor como principal criador de um filme. Para Astruc, “o cineasta deveria ser capaz de dizer ‘eu’ como o romancista ou o poeta” (STAM, 2003, p. 103).

Na década seguinte, outros críticos e realizadores ajudaram a pensar a teoria e partiram para uma extensão das ideias desta tese, que advém com a “Política dos Autores” (*La Politique des Auteurs*). Um dos líderes da *Nouvelle Vague*, François Truffaut defendia a necessidade de uma visão ou estilo pessoal nos filmes de um diretor (TURNER, 1997, p. 44).

Na visão de Glauber Rocha (2004, p. 52), o cineasta é um autor quando “passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo”. O que também contribui para fazer de um cineasta um autor são as características corriqueiras em sua filmografia. O tipo de enquadramento, a opção por certos temas e/ou movimentos de câmera, por exemplo, colaboram para tal. Algumas recorrências são observadas nos filmes de Glauber, bem como algumas particularidades a serem pontuadas a seguir.

3.1. Temática: semelhanças e distinções

Deus e o diabo na terra do sol mostra a trajetória do sertanejo Manuel (Geraldo Del Rey). Após matar um coronel que tentava se apossar de seu gado, ele foge com a mulher (interpretada por Yoná Magalhães) e se junta a um grupo religioso na luta contra os latifúndios, buscando o paraíso após a morte. Mais tarde, acaba envolvido com o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e perseguido pelo jagunço Antônio das Mortes (Mauricio do Valle).

A religião é um dos temas caros a Glauber Rocha. Em “Deus e o diabo na terra do sol”, a figura de Sebastião (Lídio Silva) remete, inevitavelmente, a um episódio de nossa história: a Guerra de Canudos, em especial ao líder religioso Antônio Conselheiro. Assim como os seguidores de Conselheiro foram considerados um “risco” aos interesses dos fazendeiros e da Igreja locais, o grande número de adeptos aos ideais de Sebastião representava uma potencial ameaça ao controle exercido pela Igreja Católica e pelos Coronéis da região. Com isso, essas entidades detentoras de poder tentaram de todas as formas se livrar deste entrave recorrendo a Antônio das Mortes. “É preciso impedir que Sebastião se torne um novo [Antônio] Conselheiro”, brada um padre.



Figura 1. *Deus e o diabo na terra do sol*: Sebastião durante ritual.

No país fictício de Eldorado, onde se passa o enredo de *Terra em transe*⁶, há uma disputa pelo poder. O governador da província de Alecrim, Felipe Vieira (José Lewgoy), sofre um golpe. Inconformado, o jornalista Paulo Martins (Jardel Filho) propõe a luta armada. Nos minutos finais do filme, o personagem de Porfirio Diaz (Paulo Autran), político de direita, sustenta um crucifixo e é coroado como imperador, sob a bênção de um padre (Jofre Soares). Nesta cena, Glauber tenta simbolizar o resquício colonial e a imposição religiosa de outrora, deixando de herança o catolicismo como crença oficial.

⁶ Longa-metragem recebeu prêmio da Crítica Internacional (FIPRESCI) no Festival de Cannes de 1967, além de concorrer à Palma de Ouro. Eleito melhor filme no Festival de Locarno, Suíça.

O misticismo também está presente em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*⁷ (ou *Antonio das Mortes*, como o filme se chamou no exterior), característica marcante no povo brasileiro, sobretudo nos que moram no interior do país. Na trama, o jagunço Antônio das Mortes (Maurício do Valle) chega à comunidade de Jardim das Piranhas para dar fim ao cangaceiro Coirana (Lorival Pariz). Rapidamente, Antônio entra em conflito com o coronel Horácio (Jofre Soares), latifundiário que o havia contratado.

Nos letreiros iniciais em francês, Glauber Rocha já deixa claro de onde tirou a ideia para construir seu primeiro filme em cores. Apresentando São Jorge aos não familiarizados, o “mais popular santo católico do Brasil”, conhecido no candomblé como Oxossi, o “santo guerreiro”, o filme se inspira justamente na lendária luta do “dragão da maldade contra o santo guerreiro”. É também no começo que explica quem são os tipos a serem encenados mais adiante (jagunços, coronel, beatos e santo). Antes, descreve os cangaceiros como “bandidos místicos, que desapareceram do nordeste brasileiro em 1940”. No decorrer da obra, Glauber adiciona elementos que remetem a rituais do candomblé.

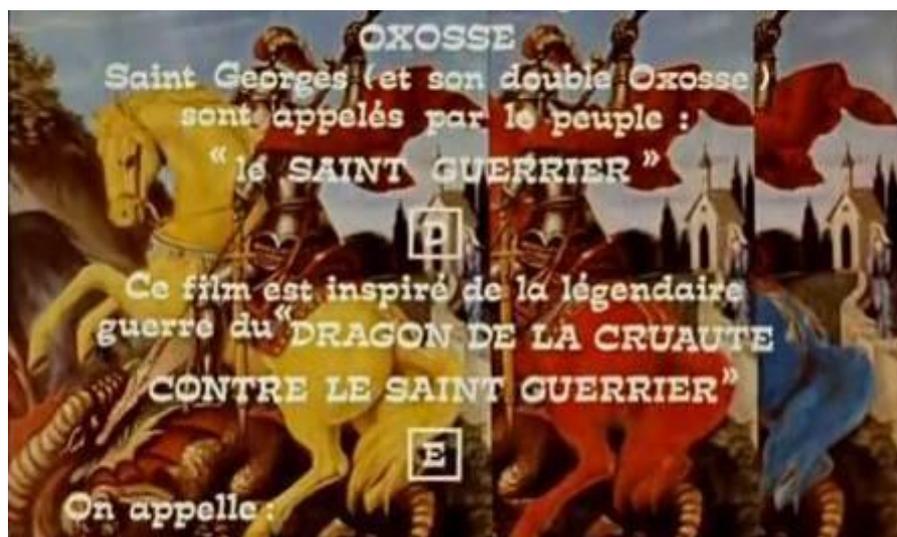


Figura 2. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*: Letreiros do filme.

Por meio de simbolismos, *O leão de sete cabeças* narra a história de dominação e exploração do continente africano. Glauber Rocha descreveu seu filme:

É uma história geral do colonialismo euro-americano na África, uma epopéia africana, preocupada em pensar do ponto de vista do homem do

⁷ Vencedor do prêmio de melhor direção do Festival de Cannes (1969).

Terceiro Mundo, por oposição aos filmes comerciais que tratam de safáris, ao tipo de concepção dos brancos em relação àquele continente. É uma teoria sobre a possibilidade de um cinema político. Escolhi a África porque me parece um continente com problemas semelhantes aos do Brasil. (ROCHA, [entre 1970 e 1981], p. 1) ⁸.

Neste filme, que foi o primeiro trabalho do cineasta rodado no exterior (o Congo serviu de locação), a religião é apresentada como instrumento de dominação. Os colonizadores europeus utilizam o cristianismo para justificar a exploração do continente africano. A certa altura, o colonizador português (Hugo Carvana) diz que é preciso “amar o próximo”, enquanto um mercenário apela, gritando que é dever de todos “ser cristãos”.

A política é outra das suas grandes preocupações. Em “Terra em Transe”, Glauber realiza uma crítica voraz às diversas correntes políticas em vigor à sua época. O protagonista Paulo Martins é uma figura contraditória, pois ao passo que prega “o poder ao povo”, com tendências esquerdistas, suprime a fala dos menos favorecidos quando lhe convém. “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”, dispara Martins. Algo que se destaca é o poder profético da fita, pois se fala em guerrilhas, o que só veio a acontecer alguns anos depois no Brasil e nos países latino-americanos.



Figura 3. Terra em transe: Paulo Martins calando sindicalista.

O cangaço está presente em “Deus e o diabo na Terra do Sol”, representado pelo personagem de Othon Bastos (Corisco). A pesquisadora Ivana Bentes (2002, p. 7) observa os

⁸ ROCHA, Glauber. *O Leão de Sete Cabeças*. Tempo Glauber, [entre 1970 e 1981]. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_leao.html>. Acesso em: 23 mar. 2013.



cangaceiros como “revolucionários primitivos, agentes de transformação social”. Há uma distância da obra em relação a outros filmes que se preocupavam com a notação *in loco* de determinadas realidades sociais. Se estabelecermos uma simples comparação com “Vidas secas” (que se encaixa nesta abordagem mais realista), veremos que o herói não se curva aos opressores, diferentemente do que é visto no longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos.

Outra questão a se observar é o processo de transformação que o personagem central (Manuel) sofre durante o desenvolvimento do filme. Num primeiro momento – e o mais rápido –, é vaqueiro, vive na roça com a mulher, Rosa, e cuida do gado do coronel. Em troca, recebe alguns bois na partilha. Mas com o desentendimento já descrito acima, que também resultou na morte de sua mãe, Manuel enxerga em Sebastião um guia que o conduzirá à libertação de uma vida miserável. Nesta parte, se torna “beato”. Entretanto, com o massacre que ocorre em Monte Santo e com o assassinato de Sebastião por Rosa, Manuel cruza com Corisco e estabelece relações com o cangaço, e isso caracteriza sua “terceira fase” (XAVIER, 2007).

O banditismo rural também aparece em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, na figura de Coirana, que evoca a memória de Corisco e Lampião, reais líderes do cangaço. O filme é uma tentativa de “faroeste à brasileira”, inspirado na figura de John Ford, grande diretor americano do gênero, e na turma do *spaghetti western*, Sergio Leone e S. Corbucci; além de poder ser visto como uma continuação de “Deus e o diabo na terra do sol”, uma vez que as duas obras são unidas pela trajetória de Antônio das Mortes (em ambas é representado pelo mesmo ator: Mauricio do Valle).

Embora “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e “Deus e o diabo na terra do sol” possuam pontos em comum com o cinema feito pelos diretores que serviram de referência (como o ambiente quase desértico, as grandes perseguições, os duelos, a luta pela terra), existem situações divergentes, a começar pelo interesse do faroeste em estabelecer dicotomias, tais como: o herói *versus* o bandido, as forças garantidoras de progresso em contraponto às forças conservadoras. Nas obras *glauberianas*, também não há a preocupação em retratar o índio, algo bastante característico ao gênero americano. Glauber, de acordo com Xavier (2007, p. 149), “[...] não privilegia os imperativos de ordem e não se entrega à condenação abstrata da violência dos fora-da-lei como figura do mal”.

“Terra em transe” é um filme fundamentalmente urbano. Glauber Rocha está interessado em mostrar de que maneira as relações se desenvolvem na política. Ele ilustra isso através de personagens que simbolizam uma coletividade, como um governador populista (Lewgoy), um político conservador (Autran) e um jornalista com ideias revolucionárias (Filho). Todos pertencem a um setor elevado da classe média. “Um dia, quando for impossível impedir que os famintos nos devorem, então veremos que a falta de coragem e a falta de decisão...”, hesita Paulo Martins, após confrontar o governador Vieira.

3.2. Estética

Mesmo quando não traz a política como assunto, traz na maneira de dizer. Isso se torna evidente na *mise-en-scène* aplicada. Por meio de alegorias, Glauber expõe suas inquietudes (sua obra é permeada por metáforas). Em “Terra em transe”, Eldorado serve para simbolizar qualquer nação latino-americana naquele momento.



Figura 4. *Terra em transe*: cercado de correligionários, Vieira (à direita) se mantém passivo diante da pressão do governo federal para que deixe o poder.

Nos quatro filmes citados, Glauber utiliza a câmera na mão, sobretudo em momentos-chave, de grande dramaticidade. É o caso de uma sequência que aparece no início e no fim de “Terra em transe”, na qual Felipe Vieira recebe um ultimato da capital para renunciar. Com enquadramentos mais fechados, privilegiando o rosto dos personagens para observar a reação de cada um diante do que estava acontecendo, a câmera realiza movimentos circulares, se afasta e se aproxima do sujeito filmado quando convém. A trilha sonora (o batuque de uma

bateria) é utilizada em conjunto com a imagem como parte de uma estratégia narrativa para passar ao espectador suas convicções.

Em “Deus e o diabo na terra do sol”, vemos que a trilha de Sérgio Ricardo está a serviço da narrativa e não simplesmente “enfeitando” a obra. Fazendo a vez de cantador, ele antecipa as ações dos personagens. Na parte final, quando o músico entoa “Se entrega, Corisco!”, o caçador de cangaceiros Antônio das Mortes reforça em seguida o que é dito, repetindo seus dizeres. Posteriormente, a morte do bandido ocorre impregnada de simbolismo. “Mais fortes são os poderes do povo”, diz Corisco.

Outra passagem que chama atenção aparece no começo do filme, na qual Manuel entra em conflito com um coronel por este não querer entregar o gado que lhe pertence. Até a situação derradeira (o assassinato do coronel), a câmera permanece “controlada”, mas quando os ânimos se intensificam, entra uma música incidental e é feito o uso de câmera na mão, movimento que ajuda a transmitir a tensão de que a sequência necessitava.



Figura 5. *Deus e o diabo na terra do sol*: Coronel Moraes (Milton Rosa) e Manuel antes do conflito.

Em consonância com o banditismo rural que marcou a primeira metade do século 20 em nosso país, citado anteriormente no tópico de temática, está a cena do duelo entre o cangaceiro Coirana e o jagunço Antônio das Mortes, retratada em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”.

No primeiro plano, a câmera permanece estática e os dois personagens estão ao centro dele. Em um tom teatral, a disputa verbal tem início e Coirana faz suas reivindicações, indagando quem é o misterioso homem com quem discute. Antônio das Mortes lhe responde,

para surpresa – não imediata – do cangaceiro. Enquanto isso, os dois fazem movimentos circulares, trocando de lugar, como se um estivesse avaliando o outro. Ao fundo, em silêncio, está a população local. Coirana reage e o desafia, gritando aos presentes para se prepararem, pois haverá “o duelo do dragão da maldade contra o santo guerreiro”. Antônio sai de quadro e Coirana continua pulando de um lado para o outro a falar.



Figuras 6 e 7. O dragão da maldade contra o santo guerreiro: duelo entre Antônio das Morte e Coirana.

No plano seguinte, com duração ainda maior, a câmera permanece fincada, mas executando pequenos movimentos para melhor enquadrar os personagens. Uma cantoria se inicia fazendo referência ao duelo entre os dois, que, separados por um lenço vermelho, giram como se dançassem conforme o som. Cruzando espadas, o ritual segue com a música ditando o ritmo. Em dado momento, Coirana perde a espada e a cantoria se intensifica, pontuando a situação. É um sinal para o seu fim.



Figuras 8 e 9. O leão de sete cabeças: Colonizadores vs. Colonizados.

Existe uma forte contraposição de ideias em “O leão de sete cabeças”, no qual são apresentadas as visões do colonizador, que usa como justificativa “levar a civilização aos povos subdesenvolvidos”, e do colonizado, que se enxerga explorado pelos países ricos. Glauber utiliza duas cenas para ilustrar essa situação. O diretor usa a ironia como recurso



formal ao parodiar a “Marselhesa”, hino que simboliza a libertação da França dos desmandos da nobreza durante a Revolução Francesa, utilizada no filme como instrumento de propagação dos ideais colonialistas. Mais à frente, há uma inversão da ordem em vigor: os dominadores experimentam da dominação.

4. Considerações finais

O referido artigo foi elaborado visando evidenciar a relação existente entre estética e política na filmografia do cineasta. Vimos que ambas se confundem em vários aspectos. Para comprovar isto, foi preciso situar seus trabalhos na época em que foram desenvolvidos e trabalhar conceitos.

O texto abordou a influência mútua entre o Cinema Novo e o diretor, esclarecendo a proposta deste movimento cinematográfico brasileiro. Também pontuamos Glauber enquanto autor, as marcas de seus filmes e a estética da fome, que também dialoga com a Antropofagia proposta por Oswald de Andrade no Modernismo.

Glauber Rocha não se contentou com o papel de mero coadjuvante na ordem vigente na cinematografia daquele momento. Trabalhando, através das obras, temáticas e estilos que acreditava merecerem atenção, ele realizou filmes combativos, que procuraram contrapor-se a modelos já estabelecidos na sétima arte.

Ele pensava que, por meio do cinema, era possível fazer política. Com suas ideias, Glauber contribuiu para mudar os conceitos relacionados à cultura de nosso país, além de inspirar cinematografias de outras regiões. Por meio de suas lentes, buscou evidenciar os impasses políticos não só do Brasil, mas da América Latina e, por que não, do mundo.



Referências

BENTES, Ivana. **Terra de fome e sonho**: o paraíso material de Glauber Rocha. *In*: Fundación Santillana. (Org.). Ressonâncias do Brasil. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.

PRYSTHON, Ângela. **Do Terceiro Cinema ao cinema periférico**: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. Rio de Janeiro: UERJ (Periferia), 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559 p. ISBN 8575033794 (broch.).

SIMONARD, Pedro. **Origens do Cinema Novo**: A cultura política dos anos 50 até 1964. Revista *achegas.net*, n. 9, jul. 2003. Disponível em: <http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>. Acesso em: 27 mar. 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 398 p. (Coleção Campo imagético) ISBN 8530807324 (broch.).

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997. 174 p. ISBN 8532305873 (broch.).

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 227 p. ISBN 9788575036372 (enc.).