



O cinema político e alegórico de Glauber Rocha no exílio: do triunfo do discurso dominante à violência do oprimido¹

Rodrigo Michell dos Santos ARAUJO²
Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE

RESUMO

Este artigo toma como base o cinema de exílio da década de 1970 de Glauber Rocha e pretende investigar a problemática da violência e do colonialismo refletida nos filmes *O Leão de Sete Cabeças* (1970) e *Cabeças Cortadas* (1970) com o objetivo de fazer cinema como denúncia, cinema político. No curso das sociedades modernas e da expansão do capitalismo o colonialismo precisa ser visto como processo histórico-social, que faz transbordar revoluções e que fabrica o processo de violência e barbárie. Domina-se o Outro para eliminá-lo, restando, assim, o escravismo. É, a partir dessa estrutura, que Glauber Rocha vem revelar o homem do Terceiro Mundo, onde África e Espanha são alegorias, onde há um diálogo com a situação política no Brasil, desde a situação de dependência e repressão até as inquietações do pós-golpe.

Palavras-chave: Colonialismo, estética da violência, cinema novo, revolução.

INTRODUÇÃO

Brasil, final dos anos de 1950. Uma pergunta se faz recorrente no campo cinematográfico: o que havia no cinema antes dessa década? Até então, as pessoas iam ao cinema para se divertir, mas saíam inconformados com o cinema brasileiro. Agora, o cinema se fazia linguagem, conhecimento, não mais mero espetáculo. A isso, chamou-se Novo Cinema, Cinema Novo. Das mesmas pessoas inconformadas com a produção cinematográfica brasileira, umas aplaudiram os filmes cinemanovistas, outras não, mas a radicalidade do movimento marcou um cinema que foi grande admirador do cinema norte-americano, um cinema que “modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes” (GOMES, 1996, p.96). O Cinema Novo surge para romper, de forma

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 2º semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFS, Email: rodrigo.literatura@yahoo.com.br



violenta, com esse comportamento, romper com o comercialismo, tendo como grande figura o cineasta Glauber Rocha. Cinema Novo que trazia sua originalidade de ordem estética e política pelo viés da fome, da barbárie, da luta, contra o tecnicismo do cinema estrangeiro, contra o cinema norte-americano que marcava o cenário brasileiro.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de uma cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro (GOMES, 1996, p.90).

Se a literatura da década de 1930 tratou da denúncia social, o cinema de 1960 fotografa essa denúncia, mas abre o campo para um problema político e estético, uma destruição dos valores do passado “por uma estética da ruptura” (SANTIAGO, 2002, p.108). A tese da proposta do Cinema Novo está no texto seminal e sagaz de Glauber *Uma Estética da Fome* (1956), no qual ele elenca pontos importantes do cinemanovismo: a metáfora da fome e a miserabilidade:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras. Foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo (ROCHA, 2004, p.65).

É com o miserabilismo que passamos a romper com as formas ideológicas do estrangeiro e olhar para a realidade do subdesenvolvimento, integrando, segundo Heloisa B. de Hollanda (1990, p.39), “uma problemática de ordem econômica, estética e política”. E a estética da fome “faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico” (XAVIER, 2007, p.13). Temas que o Cinema Novo se alimentou, além da utilização do sertão como espaço, sertão como alegoria da nação (cf. BOLLE, 2004), não se restringindo a um espaço externo, mas igualmente um espaço interior e simbólico, porque, como diria o personagem Riobaldo, “sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p.89).

O Cinema Novo se prolifera e combate o subdesenvolvimento econômico e cultural em países periféricos. Revolucionário, pois é operador de “uma Estética da Violência” (ROCHA, 2004, p.66). A partir da violência, se permite dois tipos fundamentais de superação: superar uma cultura da fome pela estética da violência (BENTES, 2002); superar alienações e contradições para atingir “uma lucidez revolucionária” (ROCHA, 2004, p.99). Caminha-se para uma Pedagogia da Violência



(BENTES, 2002) ou a representação mais nobre da cultura da fome, ação e transformação para sair da alienação rumo à resistência. Barbarismo como transformador e agente. Próximo àquilo que tratou Virmaux (1978) sobre a revolução cênica de Antonin Artaud na reconstrução de um homem novo, a revolução glauberiana pensa um novo povo pela desrazão.

Mas a estética da violência não deve ser posta em questão como espetáculo. Ela deve destruir a passividade do espectador, de tal modo que compreenda imagens insuportáveis – por isso uma busca pela Pedagogia das Imagens (cf. CARDOSO, 2007). A violência cinemanovista é contra clichês marcados no espectador, é contra a folclorização do tema da fome, contra uma “glamourização da pobreza” (BENTES, 2007, p.245), pois vai estuprar o cinema hollywoodiano na linguagem.

A violência no Cinema Novo, pois, dialoga com a tese de Frantz Fanon (1979) de projeto opressor do colonizador e valorização de um passado pré-colonial, na preservação da identidade, na luta pela liberdade: revolução. Glauber Rocha incorpora todos esses elementos na sua produção cinematográfica de exílio dos anos de 1970 – corte epistemológico – com o filme *O Leão de Sete Cabeças* (1970), gravado no Congo (Congo Brazzaville), e com *Cabeças Cortadas* (1970), gravado na Espanha, onde o imperialismo e o colonizador branco incorporam o discurso dominante. Sendo assim, o desejo de libertação do oprimido só virá com a violência, com a luta, pois a violência os une. A partir dos filmes, será feito um exercício sociológico da cultura da violência na potência colonial e na cultura colonizada condenada e partir-se-á da tese fanoniana de que entre colonizador e colonizado não há mediações, mas sim um confronto direto, e só o escravo pode ser revolucionário. Glauber Rocha traz esse revolucionário oprimido para o *Leão de Sete Cabeças*, bem como o poder do conquistador colonial em *Cabeças Cortadas*, rumo à tentativa de um projeto nacional.

A PROBLEMÁTICA DO COLONIALISMO: DE FANON A GLAUBER

Em um mapeamento da problemática das cidades colonizadas – um estudo topoanalítico (cf. BACHELARD, 1993) – vemos um desequilíbrio nas massas que também há nas sociedades colonizadoras, mas estas se distanciam largamente das colonizadas devido às hierarquias e sua não homogeneidade. Traçando o problema dessas sociedades, e também apontando o caminho que os sociólogos devem tomar nesse percurso, Georges Balandier (1993) traz a sociedade colonial como um



agrupamento dominante e de poder que constitui a subordinação da sociedade colonizada. Esta, pois, torna-se “dividida etnicamente” (BALANDIER, 1993, p.119). Não só no campo étnico, como também atinge o campo religioso. No contato com o colonizador, o colonizado se vê numa confusão de doutrinas religiosas, o que Balandier vai conceituar de descentralização (BALANDIER, 1993). É, aqui, que se dá a imposição da religião do dominador, causando a destruição de uma moral – moral, para lembrar aquilo que bem comentou Gilberto Freyre (2000) que o europeu superior destruiu toda cultura artística ou religiosa que estivesse em desacordo com a moral católica e com as convenções europeias.

Mas é a obra *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon (1979), que irá aprofundar a dinâmica da colonização, trazendo a tese da violência como unificadora do povo, além de uma questão totalizante e nacional. O colonizador afirma seus valores, impõe a ética para o colonizado que julga ser ausente de tais valores, onde é o colonizador o padrão da terra, injetando sua supremacia de valores do homem branco. “O colono alimenta a cólera do colonizado e sufoca-a. o colonizado está preso nas malhas apertadas do colonialismo” (FANON, 1979, p.40). Nesse circuito de regime opressor, o colonizado tem suas mãos atadas e olhos vendados, aliena-se pela imposição que atinge e se alastra tanto no campo cultural quanto educacional, por exemplo. Torna-se, pois, o filho impossibilitado de sonhar.

Um exemplo deste processo pode ser visto no tocante à formação histórica das nações africanas. A exploração do africano pelo homem branco advém desde o século XVI com o escravismo na América, culminando nas sociedades patriarcais e escravocratas brasileiras. Sob a ótica sociológica de Gilberto Freyre (2000), o contato do senhor da casa-grande com o escravo gerava sempre degradação e depravação. “Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime” (FREYRE, 2000, p.423). Os negros que vinham ao Brasil, por exemplo, não eram negros quaisquer dos canaviais, vinham-se negras para satisfazer o homem da casa-grande, negros que entendiam de comércio e de criação de gado. A violência pela qual o negro passou constituiu-se física, pois o negro, dentre vários outros aspectos, foi vítima da sífilis, contaminados pelos rapazes brancos da casa-grande que abusavam nas negras (muitas vezes virgens). A sífilis e a gonorréia se espalharam pelo Brasil patriarcal, “terra da sífilis por excelência” (FREYRE, 2000, p.425). Violência que é, pois, constitutiva da nação. Na assertiva de Fanon (1979, p. 73-74):



A violência do colonizado, já o dissemos, unifica o povo. Por sua própria estrutura, com efeito, o colonialismo é separatista e regionalista. Não contente de constatar a existência de tribos, o colonialismo reforça-as, diferencia-as. O sistema colonial nutre as chefias e reativa as velhas confrarias marabúlicas. A violência em sua prática é totalizante, nacional. (FANON, 1979, p.73-74).

No seio da sociedade colonizada há uma pergunta que o povo se faz: quem sou nessa sociedade? Enquanto colonizado, o indivíduo está estagnado, petrificado. E só sairá dessa inércia se reagir, se partir para a luta armada. O colonizado, esse homem do subdesenvolvimento, “escravo dos tempos modernos” (FANON, 1979, p.56), responderá a pergunta através da aniquilação do colono, revolução pela violência. É preciso destruir os velhos padrões para combater o inimigo. E é no campo de batalha que o colonizado irá arquitetar modos de como aniquilar o colonizador.

A REVOLUÇÃO CULTURAL PELO CINEMA NOVO E O HOMEM TRICONTINENTAL

No roteiro d’*O Leão de Sete Cabeças* podemos encontrar as bases do discurso fanoniano presentes nos principais temas que o filme aborda: religiosidade, revolução e política. A cena inicial do filme é um jogo sensual entre os personagens Marlene, loira, atraente e seminua, e o Agente Americano, ambos representando a face do colonialismo. Ao fundo, uma banda sonora que, aos poucos, vai se substituindo pela voz *off* do Padre, outro personagem do lado do homem branco, que incessantemente procura a besta, que abriu a boca contra Deus e blasfemou. Com um martelo e dando golpes no chão, nota-se o tom profético do Padre e sua obsessão apocalíptica pela besta.

Os personagens são apresentados esquematicamente. Após uma cena de um ritual do povo africano, aparecem os personagens Pablo e Zumbi. Zumbi, em seu discurso inicial, traça um panorama da história da dominação africana, onde os leões e leopardos viviam livres pelos pastos, assim como os deuses no céu e no mar – intertextualizando com o místico – até que o homem branco, com suas armas, massacraram estes leões e leopardos e levaram o africano, junto dos deuses, para a América que, com seu sangue, moveram o trabalho – em diálogo com a exploração do negro no continente latino-americano vista no estudo de Gilberto Freyre (2000). Zumbi se apresenta como reencarnação de seus chefes assassinados, como representante daqueles que lutaram há trezentos anos contra o branco colonizador em busca de



liberdade. Finaliza o discurso com a frase revolucionária anticolonialista: “contra o ódio o ódio, contra o fogo o fogo”. Aproxima-se, nesse ponto, do ideal fanoniano de descolonização que se faz pelo confronto, em busca da liberdade do sistema colonial imposto, fabricando novos homens – já que o sistema colonial fabrica a violência.

O filme entrelaça dois planos: o plano sagrado, com os rituais africanos e os colonizados, e o plano político, com os colonizadores. Nessas tessituras, o personagem Zumbi, vem se configurar como o grande guerreiro negro africano, respondendo ao colonialismo com a violência e, junto do personagem Pablo, que representa o revolucionário latino-americano, incitando a população do Terceiro Mundo à liberdade do continente. O par binário, bloco dos colonos e blocos dos anticolonialistas, é apresentado em plano-sequência. Os personagens representantes dos colonos são o Português e o Governador, que aparecem na multidão de africanos anunciando o “novo programa da Marlene”. Um convite para a população assisti-la, pois Marlene os ama, Marlene deseja a felicidade do povo – “Marlene sempre”, gritam os personagens. A força do discurso como dominação tem grande exemplo na frase do Governador que diz à multidão que “devemos ser cristãos” e, cena depois em uma massagem, lamenta a derrota de Hitler, lamenta ser servo de Marlene, lamenta não saber evitar revoluções, pois só lhe resta acabar com ela, matando os revolucionários. Em seguida, aparece um grupo de resistência que grita energicamente com vários cartazes: “*mort au colonialism*”.

Pablo, o guerrilheiro que lembra Che Guevara, é aprisionado pelo Padre e, num encontro com Marlene em meio à mata seca, diz que ela é a “besta de ouro da violência. Provocas minha violência”, repetindo seguidas vezes. Manifesta-se aqui a problemática da violência que, inserida no cenário da globalização do capitalismo, pôs em curso revoluções no limiar do século XX. Fazendo uma leitura sociológica e partindo da ideia da destruição do outro, “o mercantilismo, o colonialismo, o imperialismo e o globalismo podem ser vistos inclusive como processos histórico-sociais, ou geo-históricos, nos quais florescem as mais diversas formas e técnicas de violência” (IANNI, 2004, p.171). É nessa linha sociológica que Ianni (2004) percorre a sociedade capitalista como fábrica complexa que, ao passo que desenvolve a cooperação, fabrica a desigualdade, fome e violência.

O discurso-resposta de Pablo é enfático quando diz que “há países ricos e países pobres” onde “os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política”. Colonização que aliena, mas, para haver uma luta



anticolonialista, é preciso “a destruição do complexo de inferioridade nacional”. Ironicamente, o personagem Pablo é posto diante de africanos – submissos do sistema colonial – tocando sax, numa janela que faz parecer um programa televisivo, no qual é acusado de rebeldia pelos personagens colonos (Agente Americano e o Governador). Logo depois, ele é puxado por uma corda amarrada em seu pescoço junto da multidão.

Nessa mesma janela em que Pablo discursa, aparece o personagem africano Xobu, o homem mais rico da sociedade que, fascinado com o discurso dominante do europeu, se vende, brinca de ser rei, se declama presidente. Chama atenção para o figurino supercaracterizado do Xobu, trajes que imitam o estilo parisiense, daí o fascínio cego pelo europeu. Xobu é uma espécie de fantoche dos colonos, “faço o que mandam” e Glauber magistralmente, com Xobu, dialoga com a incapacidade e acomodação da burguesia nacional, “resultado da preguiça nacional, de sua indigência, da formação profundamente cosmopolita de seu espírito” (FANON, 1979, p.124). Uma burguesia que, como bem notou Fanon (1979), busca ajuda nas burguesias ocidentais de forma decadente. Servilmente, Xobu fala do progresso do país pela colonização, seu discurso vem afirmar o que Pablo tinha dito antes ironicamente na mesma janela: alienação.

Após o assassinato de alguns negros, outra cena fortemente fanoniana: os personagens colonos e Xobu reunidos diante de um corpo morto no chão, na disputa por um osso, símbolo da fome voraz (cf. CASTRO, 2008). A grande miserabilidade do Terceiro Mundo é captada. Nesse momento, Pablo passa em frente à cena e a câmera nervosa glauberiana tira os colonos do foco e vai direcionando em plano fechado para Pablo que olha fundo e fica em silêncio. Esse silêncio traduz a sua denúncia à alienação e revolta. Silêncio que muito diz.

Nesse curso, acontece a reviravolta da narrativa quando Pablo se liberta e organiza a população para uma resposta à dominação. Forma-se um grupo anticolonialista para a guerrilha. Pablo agora retira sua corda do pescoço e amarra-a no Agente Americano e no Português. Como reflexo do ato de barbárie, intrínseco de um processo de descolonização, Pablo coloca os dois personagens em cima de um carro e sai pela cidade exibindo-os como prova de vingança. Uma multidão logo se forma ao redor do carro gritando energicamente “assassinos, assassinos!”. Assim, Governador e Xobu são noticiados da derrota do Português e do Agente Americano.

Se, no exílio na década de 1970, é com o *Leão* que Glauber apresenta o homem tricontinental em luta pela libertação, construindo sua tese de cinema político e alegórico – pois é pela arte que Glauber faz política, sendo o Congo também Brasil, isto

é, alegoria – é em *Cabeças Cortadas* (1970) que temos o retrato de Diaz II, o louco ditador de Eldorado, uma sociedade patriarcal em decadência. Constituído de poucas locações externas, as cenas internas são, em sua maioria, no castelo em ruínas do ditador. A cena inicial do filme, com uma cantiga popular ao fundo, é a mesma cena final do filme e isto não é gratuito: a repetição da cena, assim como a repetição dos atos de Diaz II, que saía e entrava do governo de Eldorado como bem entendesse, até sua ruína. O próprio título do filme reforçará a tese do filme: cortar para que um novo possa nascer. A cabeça cortada é metafórica. É, pois, a cabeça cortada simbolizada na cena extremamente teatral, na qual uma cigana aparece segurando uma cabeça grega sobre a lama.

Assim como a cabeça cortada metaforiza a queda, a tese do filme é a queda do ditador Diaz para que o poder seja entregue aos camponeses. Antes de cair do poder, Diaz encomenda que lhe façam uma estátua sua e que façam uma fundação cultural com seu nome. Essa tentativa de deixar seu nome fixo na memória cabe num regime ditatorial, onde a eternização do nome funciona como um vestígio na parede, onde ‘ali passou’. Fora do castelo, ronda um pastor, todo vestido de branco, com uma foice na mão, conhecido por poder fazer milagres. O pastor – que chega a lembrar o Padre, do *Leão*, o mesmo que pune Marlene pelo colonialismo – não só representa a figura do sagrado – assim como o Padre, do *Leão*, também representa – como vai também combater a tirania de Diaz. Uma grandiosa cena do filme é quando Diaz rasteja na lama e uma voz *off* faz um mapeamento histórico do momento que passa Eldorado:

Nas páginas da história Eldorado foi descoberto no século XVI por navegantes espanhóis e desenvolveu-se graças ao cultivo da cana-de-açúcar. Alguns anos mais tarde chegaram os escravos negros da África e o vice-rei de então construiu estradas, um porto novo e conquistou o território de Alecrim, exterminando completamente a civilização índia local. Os colonizadores começaram a criar gado e plantar café e dessa economia surgiram os primeiros sintomas nacionalistas. As rebeliões contra a Coroa espanhola foram violentamente reprimidas e todos os líderes enforcados e esquartejados em praça pública. Séculos mais tarde surgiu o primeiro libertador Emanuel Diaz. Advogado muito inteligente, influenciado pela Revolução Francesa e pelas idéias da nova república americana, organizou a Sociedade Secreta pela Libertação de Eldorado. [...] Desde então Diaz subiu ao poder várias vezes e várias vezes foi deposto e várias vezes voltou e voltará.

Esse contundente texto da voz *off*, que traz o herdeiro de um trono e que se perpetuará no poder, é tão impactante quanto a fala de Pablo, no *Leão*, de que, num processo de descolonização, é necessária “a destruição do complexo de inferioridade



nacional” do povo para haver a luta anticolonialista. Essa cena acompanha outra tese reforçada por Glauber de que cinema se faz com a fórmula “imagem + som”, pois, em meio à lama, Diaz e a Cigana envolvem seus corpos num louco jogo de sedução e, ao fundo, sons de cavalo relinham. O cinema de Glauber se faz com imagens e sons que completam a ideia.

O Pastor, que faz aleijados caminharem e cegos verem, é revelado como o filho traidor do tirano por D. Soledad, a segunda esposa de Diaz, pois é o Pastor com a foice na mão que se une aos revolucionários anticolonialistas para a derrubada de Diaz. A revolução é anunciada. Em um telefone com Beatriz, sua primeira esposa, e em outro telefone com Alba, personagem que não aparece no filme, Diaz anuncia que a anarquia começou, que “os índios precisam ser catequizados, todos eles, sem exceção, todos precisam ser cristianizados”, assim como os negros, pois “não se parecem nada conosco, nem nos ossos, nem na pele, nem na cor, nem na constituição do cérebro, em nada!”. O confronto entre anticolonialismo e colonizador, isto é, entre o Pastor e Diaz, se dá após o paralítico curado pelo Pastor abrir a cena aos gritos “Eldorado existe”. Com sua foice, o Pastor derruba Diaz em poucos gestos, levando o próprio Diaz a organizar seu próprio funeral. Diaz caminha para a morte.

A derrota do império de Diaz se concretiza quando Dulcinea recebe a coroa e torna-se a santa do povo, ícone. O Pastor acompanha a coroa de Dulcinea enquanto o coro, ao fundo, canta “Ai, a fé. Tenho a fé perdida”. Com a morte de Diaz, a foice do Pastor, que serviu tanto para soltar as amarras do povo rumo à revolução, quanto para conduzir Diaz ao caminho da morte, transforma-se numa espécie de bandeira que precisa ser fincada, indicando que ali o colonialismo foi derrubado pela revolução, pela violência (GLAUBER, 2004). O coroamento de Dulcinea representa a queda e entrega do poder para os camponeses, para o povo. Assim como em o *Leão*, que se comemorou a vitória pela luta, o povo de Eldorado comemora a vitória e a conquista do poder, extirpando dali as mãos da tirania.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o cinema de Glauber Rocha problematizou a luta pela libertação, transformando-a em exercício (cf. BENTES, 2002), fazendo de seu projeto uma “intervenção cultural transformadora” (HOLLANDA; GOLNÇALVES, 1990, p.43), é em seu cinema de exílio que Glauber aprofunda suas experiências e se lança para o cinema mundial (cf. CARDOSO, 2007). O cinema glauberiano é trabalhado



esteticamente e politicamente, cinema que pensa. Portanto, é lícito dizer que Glauber utiliza a arte para politizar a arte, isto é, pela arte ele faz política.

Assim como político, o cinema de Glauber Rocha é alegórico (como a alegoria do mito da caverna no Livro VII da *República* (1999) de Platão, que era uma denúncia e crítica à Atenas e sua democracia), ou seja, vai da parte para o todo, sai do particular para o universal. O Congo do *Leão* é o Brasil, a Espanha de *Cabeças* é o Brasil, é a Bahia. Se tomarmos, por exemplo, a ideia de que o sertão de Glauber é alegórico (cf. XAVIER, 2001), veremos que a alegoria é similar àquela trabalhada por Guimarães Rosa no *Grande Sertão: Veredas* (2001), onde o sertão mineiro era universal, fazendo do sertão, e da obra, um retrato do Brasil (BOLLE, 2004). As problematizações do colonizador *versus* colono, da fome, da violência como manifestação cultural, vistas mais radicalmente no *Leão*, como também as ruínas de um regime ditatorial em *Cabeças*, dialogam tanto com a situação no Brasil no momento em que havia uma radicalização da esquerda nos anos de 1960, quanto com o momento pós-golpe de 1964 e as tensões da mudança do quadro político posteriores ao golpe. O cinema de exílio de Glauber crê na revolução ao expor a violência do oprimido. Revolução, pois “um ato regenerador” (XAVIER, 2001, p.126).

O cinema de Glauber Rocha está no mundo, e é a partir dessa visão que o *Leão de Sete Cabeças* abre o percurso do cinema Tricontinental, seguido de *Cabeças Cortadas*. Na dominação colonial no *Leão*, na exploração capital e declínio da tirania em *Cabeças*, Glauber joga com a teatralização barroca, com os atores falando diretamente para a câmera nos monólogos, com os sons, com as cenas complexas etc. Outras obras de exílio continuam na luta política, como *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *História do Brasil* (1972-1974). O cinema de Glauber da década de 1970 produzido após o *Leão* e *Cabeças* continuam seu projeto de ruptura (XAVIER, 2001). Cinema de tensões.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALANDIER, George. A noção de situação colonial. **Revista Cadernos de Campo**, São Paulo, nº 3, p.107-131, 1993.

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



_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, v.8 – nº15, p. 242-255, 2007.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**: Ensaios. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. **O Observador Literário**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, Mauricio. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética, revolução. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Portugal: Sá da Costa, 1978.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Piel negra, máscaras blancas**. Buenos Aires: Abraxas, 1973.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. In: SANTIAGO, Silvano. (coord.) **Interpretes do Brasil**. Rio Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 3, p. 121-645.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

IANNI, Octavio. **Capitalismo, violência, terrorismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LEANDRO, Anita; PEREIRA, Ondina Pena. O trágico e o espetáculo: algumas reflexões sobre a representação da violência no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Trilhas Filosóficas**. Rio Grande do Norte, ano II – nº1, p.68-77, 2009.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: Intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAN, 1999.



ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema novo de novo: um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

PLATÃO. **A República.** (trad. Enrico Corvisieri) São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores).

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império.** Relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais.** Rio: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. **Revista Confluente**, vol.1 – nº1, p.158-176, 2009.

SOREL, Georges. **Reflexiones sobre la violencia.** Buenos Aires: La Pléyade, 1973.

VIRMAUX, Allain. **Artaud e o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.