

**RODRIGO PORELI MOURA BUENO**

***TEMPO E DEVIR EM CONVULSÃO:***  
**DIMENSÕES DA HISTÓRIA NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA**  
**(1964-1969)**

**ASSIS**  
**2010**

RODRIGO PORELI MOURA BUENO

*TEMPO E DEVIR EM CONVULSÃO:*

DIMENSÕES DA HISTÓRIA NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA  
(1964-1969)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Dr. Hélio Rebello Cardoso Jr.

ASSIS  
2010

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da  
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

B928t Bueno, Rodrigo Poreli Moura.  
Tempo e devir em convulsão : dimensões da história no cinema de  
Glauber Rocha (1964-1969) / Rodrigo Poreli Moura Bueno. – Assis,  
2010.  
124 f.

Orientador: Hélio Rebello Cardoso Junior.  
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista  
Júlio Mesquita Filho (Campus de Assis), Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis, 2010.  
Inclui bibliografia.

1. História social – Cinema – Teses. 2. Cinema Novo – Cultura  
brasileira – Teses. 3. Rocha, Glauber, 1939-1981 – Teses. I. Cardoso  
Junior, Hélio Rebello. II. Universidade Estadual Paulista Júlio de  
Mesquita Filho (Campus de Assis), Faculdade de Ciências e Letras de  
Assis. III. Título.

CDU

RODRIGO PORELI MOURA BUENO

*TEMPO E DEVIR EM CONVULSÃO:*  
DIMENSÕES DA HISTÓRIA NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA  
(1964-1969)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hélio Rebello Cardoso Jr. – UNESP/Assis-SP (Orientador)

Prof. Dr. James Bastos Arêas – UERJ-RJ

Prof. Dr. Milton Carlos Costa – UNESP/ Assis-SP

A Deus pela vida

Aos meus pais Eudes e Vera pela educação

A Greize pelo companheirismo

Aos meus irmãos Robison e Rógerson pela amizade ...

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor orientador, Dr. Hélio Rebello Cardoso Jr., pela paciência e conselhos; e por seu trabalho seguro, competente e dedicado.

A toda minha família pela motivação e bondade em todos os momentos...

Aos amigos e colegas, pelas ocasiões de descontração e reflexão.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-graduação em História, por mais uma importante jornada cumprida.

A FAPESP pela bolsa a mim concedida, fundamental na realização deste trabalho.

A Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis, pela possibilidade de realização deste trabalho.

"Somente a crença no mundo pode realizar o homem com que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença no mundo, nosso único vínculo [...]. Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas rirem; não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas".

Gilles Deleuze

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Tempo e Devir em Convulsão**: Dimensões da História no Cinema de Glauber Rocha (1964-1969). 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis-SP.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é discutir algumas noções de história e elementos culturais, políticos e estéticos que se articulam na obra cinematográfica de Glauber Rocha (1939-1981), tendo como principais bases teóricas as contribuições de autores como Ismail Xavier e Gilles Deleuze. Os filmes analisados aqui serão "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964), "Terra em Transe" (1967) e "O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro" (1969). Apesar das peculiaridades de cada um, podemos perceber que, neles existe a afirmação de uma historicidade na qual se articulam eventos de natureza econômica, política, cultural, devido ao caráter específico do tempo histórico. Para Deleuze, o cinema de Glauber Rocha se liga à idéia de *transe*. Entende-se que esse elemento se relaciona com a temporalidade histórica dos filmes, constituindo um estado no qual o tempo cronológico perde sua lógica e sua concretude. Além do mais, o *transe* subverte as dicotomias estáveis entre o privado e o público, a realidade e a ficção. Neste sentido, são elaborados discursos e signos fílmicos, aptos a dialogar com o contexto sócio-cultural brasileiro, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões.

**Palavras-chave:** Cinema. Cultura Brasileira. Teoria da História. Glauber Rocha.



BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Time and Becoming in Convulsion: Dimensions of History in Glauber Rocha's Cinema (1964-1969)**. 2010. 124 f. Dissertation (Master in History) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis-SP.

### ABSTRACT

The aim of this research is to discuss some notions of history and cultural, politics, and aesthetic elements that articulate in Glauber Rocha's cinematographic work, having as main theoretical bases the contributions of authors as Ismail Xavier and Gilles Deleuze. The films analyzed here will be "Black God, White Devil" (1964), "Entranced Earth" (1967); e "Antonio das Mortes" (1969). In spite of the peculiarities of each one, we can perceive that there is the affirmation of a historicity in which they express economic, politics, cultural events, due to specific aspect of the historical time. According to Deleuze, Glauber Rocha's cinema connects to the idea of *trance*. It understands that this element is related to the historical temporality of the films, constituting a state in which the chronological time loses its logic and its solidity. Furthermore, the *trance* subverts the steady dichotomies between the private and the public, the reality and the fiction. Thus, film speeches and signs are elaborated to dialogue with the Brazilian sociocultural background, pointing to its ambiguities, uncertainties and tensions.

**Key-words:** Cinema. Brazilian Culture. Theory of History. Glauber Rocha.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	IMAGENS DA HISTÓRIA OU O DEVIR EM IMAGENS.....	17
2.1	RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA.....	17
2.2	CINEMA, TEMPO E PENSAMENTO.....	28
3	GLAUBER ROCHA E O PANORAMA CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO DOS ANOS DE 1960.....	40
3.1	CINEMA NOVO, CULTURA E SOCIEDADE.....	40
3.2	CONCEPÇÕES GLAUBERIANAS DE ARTE CINEMATOGRAFICA.....	50
4	IMAGENS E SONS CONVULSIONADOS DO TERCEIRO MUNDO.....	64
4.1	“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” E A NARRAÇÃO FICCIONAL DA HISTÓRIA.....	64
4.1.1	O <i>Transe</i> como Histeria e Transformação.....	71
4.2	“TERRA EM TRANSE” E AS FENDAS EM UMA RACIONALIDADE HISTÓRICA.....	78
4.2.1	O <i>Transe</i> como Alegoria e Crise.....	87
4.3	O “DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO” E A ENCENAÇÃO DA HISTÓRIA.....	95
4.3.1	O <i>Transe</i> como Performance e Fabulação.....	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
	FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116

### 1 INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Não se está utilizando, aqui, as novas regras ortográficas estabelecidas pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009.

O nosso intuito primordial com esta dissertação é analisar como o conceito de História é construído e interpretado nos filmes do cineasta brasileiro Glauber Rocha: “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967) e “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969), enfatizando a importância de elementos como temporalidade e devir, presentes nestas importantes obras.

Podemos afirmar que Glauber Rocha começou sua carreira no início dos anos de 1960 e representou uma geração de intelectuais e artistas brasileiros aguçados por uma consciência histórica, sempre preocupada e atenta à ligação do cultural com o político. Foi, no início dessa década, que Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e o próprio Glauber Rocha, inspirados na *nouvelle vague* francesa e no Neo-Realismo italiano, realizaram produções independentes que representaram um movimento artístico transformador e paradigmático. Seus fundamentos estéticos adequavam-se a investimentos financeiros mais modestos e à postura crítica frente aos males da fome, miséria, violência, exclusão social e outros aspectos de nações subdesenvolvidas como o Brasil.

A formação intelectual desses cineastas ocorreu em um momento especial da história brasileira, quando esta vivia, então, a euforia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). Foi nesse período de lutas por reformas e projetos nacionalistas, que o horizonte da obra de Glauber Rocha foi-se delineando. Durante os anos de 1960, o chamado Cinema Novo expressou sua intensa relação com o momento cultural e político do Brasil. Buscava-se uma linguagem que se aproximasse das raízes significativas da identidade cultural brasileira, e fosse capaz de exprimir uma crítica da experiência social. Tal busca traduziu-se no artigo-manifesto de Glauber Rocha, denominado “Estética da Fome” de 1965, no qual a escassez de recursos técnicos transformou-se em força expressiva em seus filmes.<sup>2</sup>

Para ele, o cinema político do Terceiro Mundo deveria ser uma recusa radical do cinema industrial dominante. Era preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que negasse a universalidade de uma técnica, para afirmar um estilo em conflito com as convenções sociais e históricas vigentes<sup>3</sup>. A intenção de Glauber Rocha era fazer filmes antiindustriais, filmes de autor, ou seja, filmes produzidos por um cineasta, que passa a ser um artista comprometido

---

<sup>2</sup> ROCHA, Glauber. A Estética da Fome. In: GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 594-599.

<sup>3</sup> Id. Ibid., p. 596-597.

com os grandes problemas de seu tempo. Sua preocupação maior era fazer filmes de combate, na hora do combate, e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural<sup>4</sup>.

Nas obras do cineasta, há reinterpretações de imagens de uma tradição para tentar instaurar múltiplos significados, colocando o espectador em contato com novas e velhas temporalidades. A sociedade e a cultura colocam-se como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas. O espetáculo faz-se de passado e presente de lutas, dominação e resistências em um mundo, que se move no eixo do tempo. Para Ismail Xavier, pensar o cinema de Glauber Rocha é investigar o seu modo de compreender a História, pois nos seus filmes percebe-se a ênfase nas questões coletivas, na consciência e na ação dos homens. Há um desfilar de condensações e convulsões de culturas, de grupos, classes e nações<sup>5</sup>.

Estes aspectos podem ser notados especialmente em seus filmes da década de 1960, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967) e “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969). Estas obras são importantes pelo fato de trazerem, em seu conteúdo, a possibilidade de invenção formal e uma reflexão a respeito da sociedade e do indivíduo, ainda hoje contundente e desafiadora. Estão aí, ainda não resolvidas, as questões que o mobilizaram a compor seu estilo, que fez a junção do olhar tátil da câmara-na-mão com a presença ritualizada do corpo e da voz, forma cinematográfica original, que teatralizou os espaços abertos e surpreendeu os rostos, para produzir uma singular experiência estética e cultural.

Apesar das peculiaridades de cada filme, podemos perceber que neles, rompe-se a fronteira entre passado e presente, não como um contínuo de tempos, que se repetem mecanicamente como na atualidade das imagens do cinema e da televisão, mas, como um aberto pelo intempestivo, sem categorias fixas, como uma fronteira a ser explorada, escavada, significada e traduzida na contigüidade de entre-tempos, entre imagens, entre uma cultura e outra.

É necessário enfatizar que Glauber Rocha é, sem dúvida, um dos cineastas brasileiros mais celebrados e repudiados. As contradições de sua vida e as características de sua obra fizeram dele um cineasta marcado por polêmicas.<sup>6</sup> Por

<sup>4</sup> FONSECA, Cristina (org.). **O Pensamento Vivo de Glauber Rocha**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p. 22.

<sup>5</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 118-119.

<sup>6</sup> O ano de 1967 marcaria a primeira reação violenta de Glauber Rocha aos comentários dos críticos em relação ao filme, “Terra em Transe”. Em uma carta, diz o seguinte: “Os senhores, que antes me

isso, não são poucos os estudos no Brasil e no exterior acerca de sua obra multifacetada. Obras, como por exemplo, a de Ismail Xavier<sup>7</sup>, Tereza Ventura<sup>8</sup>, Sylvie Pierre<sup>9</sup>, e Cristiane Nova<sup>10</sup> nos mostram a importância da atualidade de seus filmes e de seu pensamento, comportando assim, elementos de conexão com o nosso presente.

Do autor Ismail Xavier<sup>11</sup>, são úteis para este trabalho, principalmente, os seus estudos estilísticos e estéticos acerca das obras que são aqui apresentadas. Nos três filmes, a câmera vive, caminha, corre. Não documenta o espaço diante dela: cria um espaço dramático próprio. Não registra a ação perante ela, contudo, inventa uma outra. Assim, a construção da identidade cultural dá-se pela constituição de um olhar subjetivo e não por meio da tentativa de se estabelecer um olhar pronto e “realista”.

De Cristiane Nova<sup>12</sup>, são importantes, especificamente, suas análises a respeito do entendimento da história por parte de Glauber Rocha. Em suas películas, percebemos que passado e história passam a ser concebidos, ao mesmo tempo, como condição e consequência do presente e futuro, na medida em que a vida só pode ser pensada na sua historicidade, e que o passado é uma instância acessível a partir do presente, em um movimento de rememoração, que redimensiona o presente e futuro. Deve-se dizer ainda que, as imagens de Glauber Rocha, de certa forma, não representam um passado, embora lidem com elementos históricos; elas captam no que acontece, algo que se anuncia, o que se esboça como linha de fuga em uma dada realidade.

O estudo mais sociológico e político de Tereza Ventura<sup>13</sup> nos auxilia, aqui, a entender a trajetória do cineasta ao longo dos eventos históricos da década de 1960, no Brasil. Deste modo, na sua vida e obra, há a perspectiva de visão de uma história

---

chamaram de gênio, agora me chamam de burro. Devolvo a genialidade e a burrice. Sou um intelectual subdesenvolvido como os senhores, mas diante do cinema e da vida, tenho pelo menos a coragem de proclamar a minha perplexidade.” (FONSECA, Cristina (org.). **O Pensamento Vivo de Glauber Rocha**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p. 105).

<sup>7</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>8</sup> VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

<sup>9</sup> PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996.

<sup>10</sup> NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2003. 1 CD.

<sup>11</sup> Cf. XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>12</sup> Cf. NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2003. 1 CD.

<sup>13</sup> Cf. VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

integrada, em que razão e emoção não se encontram como instâncias dissociadas. Reencontra-se, portanto, a própria lógica da história mitológica, compreendida, porém, a partir de outros pressupostos, na medida em que tem como base o homem social em sua interação com o outro, com a cultura e com a natureza.

Segundo o filósofo francês Gilles Deleuze<sup>14</sup>, uma das principais mutações ocorridas no cinema político, a partir de Glauber Rocha, foi a ênfase em um tipo de imagem "desconectada", em que as relações sócio-culturais e seu desenvolvimento histórico surgem fragmentadas. Este fato fomenta a idéia de que o cinema, como arte das massas, possa ser arte revolucionária ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito sócio-político e cultural<sup>15</sup>.

Para este filósofo, as obras de Glauber Rocha podem ser compreendidas pela noção de *transe*. Em seus filmes, o *transe* constitui-se em uma espécie de delírio, histeria ou convulsão, enquanto estado mental alterado na fronteira entre a consciência e a inconsciência. Um estado nem de todo consciente, nem, de outro modo, totalmente inconsciente, que transita entre dois lados. Estado de instabilidade que gera transformações. Estado no qual o tempo cronológico perde sua lógica, sua concretude, ora acelerando rapidamente, ora parecendo se arrastar. Tempo das revoluções ou de ruminação das tradições.

Dessa maneira, é relevante a apreciação de Gilles Deleuze<sup>16</sup> sobre *transe* e suas relações com história e tempo. Por exemplo, este entendimento contribuirá em "Deus e o Diabo na Terra do Sol", para a compreensão da necessidade de uma teleologia, que se comporá como tragédia em um gesto, ao mesmo tempo crítico e messiânico. Nesse filme, há uma intensa busca pela quebra de um *status quo* e pelo estabelecimento de uma inconstância histórico-temporal.

Por sua vez, a idéia de quebra de uma racionalidade histórica e intelectual, em "Terra em Transe", ajudará a perceber a fragmentação dos valores éticos e políticos, presentes tanto nas elites, quanto nas massas. Já em "O Dragão da

---

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, em seus escritos sobre cinema, distingue dois regimes de imagens, que são os títulos de duas de suas obras: *A imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985). O que os diferencia são as afinidades existentes entre o movimento e o tempo, através dos tipos de imagens e de suas relações na montagem cinematográfica. Os regimes de imagens expressam conceitos que o filósofo criou quando sentiu a necessidade da filosofia também interagir com o cinema. Para Deleuze, Glauber Rocha faz um cinema da Imagem-tempo, pois seus filmes não são linearmente evolutivos, nem possuem uma estrutura racionalmente dividida. Neles, estão presentes situações ópticas e sonoras puras e uma apresentação direta do tempo e do pensamento muito singulares.

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 258.

<sup>16</sup> Cf. DELEUZE, op. cit.

Maldade contra o Santo Guerreiro”, por meio do devir, os personagens tentarão reinventar e ressignificar as suas próprias histórias e lendas.

Quando nos aproximamos de suas obras cinematográficas e de seus escritos em meados do ano de 2002, percebemos, ao longo do tempo, quão atuais eram estas análises e as concepções histórico-temporais elaborados pelos seus discursos. Além da contribuição que este trabalho pode dar para a ampliação da esfera de compreensão da obra do diretor, podemos também alargar o debate, que já se vem fazendo entre História e Cinema.

Neste ponto, é preciso afirmar que as considerações a respeito das relações entre História e Cinema são compreendidas a partir do ponto de vista da História Cultural. Pode-se dizer que sua gênese encontra-se na própria concepção de Nova História, segundo a qual o pesquisador deve procurar substituir a idéia de uma história historicizante, por uma ampliação das fontes da história, as quais passam do documento escrito para uma série de fenômenos da realidade, como, por exemplo, o filme.<sup>17</sup>

Essa ruptura metodológica no estudo da história implica, igualmente, a redefinição do conceito de cultura: esse conceito não se limita mais à chamada cultura intelectual e artística, contudo, passa a englobar toda a produção social, no sentido de que tudo é cultural, isto é, de que toda prática individual ou coletiva tem uma matriz cultural e só pode ser compreendida como produto de uma determinada representação do mundo.

Por esta razão, o cinema pode constituir-se em uma importante fonte para o estudo da história. No entender do historiador francês Marc Ferro, o cinema pode, por conseguinte, fazer parte do elenco das fontes da história, tanto pelo que representa como criação e como manifestação do imaginário, quanto como um campo de possibilidades para resgatar ações de diferentes grupos humanos, atuando nas várias dimensões do social<sup>18</sup>. Demonstra-se a importância do filme como fonte reveladora das crenças, das intenções e do imaginário do homem. Um outro aspecto importante, em seus trabalhos, é a afirmação de que o filme é um agente da história, e não só um produto.

---

<sup>17</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **História no Cinema/História do Cinema**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index2.htm>>. Acesso em: 10 jun 2006.

<sup>18</sup> FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p.199-202.

Assim, por todo o exposto e a fim de dar conta desses temas, organizamos o nosso trabalho em três capítulos. No primeiro, realizaremos algumas discussões a respeito das relações entre História e Cinema e seus desdobramentos. Nesta parte, enfatizaremos a relevância dos métodos empregados para uma análise fílmica, mostrando que para o historiador Marc Ferro, na apreciação do filme de ficção, há que se conferir importância às características da sociedade que o produziu e o consome, percebendo ainda a relação entre seus autores e a própria obra.

Além do mais, neste mesmo capítulo, faremos uma abordagem no que tange aos principais aspectos da arte cinematográfica, como tempo e movimento, a partir das singulares concepções e análises do filósofo Gilles Deleuze. Para ele, as relações entre imagens criam um fluxo, um devir das imagens e dos signos, diferentes expressões do tempo e do pensamento.

No segundo capítulo, procuraremos demonstrar a influência do movimento do Cinema Novo na composição de um cinema nacional, que possuía como principal pressuposto a constituição de uma “identidade cinematográfica brasileira”. Veremos que alguns críticos-cineastas dos anos de 1960 tinham como intuito “reescrever” a história do cinema brasileiro, segundo a própria ideologia deste movimento cinematográfico, afirmando parâmetros temáticos e estéticos comprometidos com uma linguagem de vanguarda e com a responsabilidade social.

Aqui, perceberemos a influência do cineasta Glauber Rocha como figura-chave do Cinema Novo. Suas concepções acerca da arte fílmica vinculam-se com a própria noção de descolonização cultural, e com a defesa de um cinema terceiro-mundista revolucionário para o Brasil. Este autor encarou esta ambição do diagnóstico nacional, tentando responder as suas demandas ideológicas e a seu nacionalismo cultural, com a prática de um cinema singular que inventa a sua própria linguagem.

Já no terceiro e último capítulo, examinaremos com maior especificidade as três principais obras de Glauber Rocha na década de 1960, destacando a relevância da noção de *transe*. Conceito este que é balizador no entendimento das diversas dimensões históricas e temporais nestes filmes. Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, por meio dos peculiares movimentos de câmera, da construção da narrativa e do trajeto dos personagens como Manoel e Rosa, Corisco e Antônio das Mortes, perceberemos as facetas de uma arquitetura audiovisual na qual som e imagem traduzem uma instabilidade temporal da película.



Em “Terra em Transe” a confluência de gestos, o desfile de máscaras grotescas, o conflito de carismas, o confronto entre direita e esquerda, podem ser encarados como dimensões alegóricas de imagens que vão contribuir para fender uma racionalidade histórica e temporal. Já em “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, a encenação performática dos personagens e deslocamentos da linearidade histórica, possuem tanto a intenção de dialogar com o contexto sócio-político, como a do autor de transformar o cinema terceiro-mundista e, por meio dele, criar uma nova cultura. Em todos estes filmes, realçaremos o próprio contexto histórico e político do Brasil no momento de suas realizações e seus possíveis vínculos e diálogos com nossa contemporaneidade.

Então, acreditamos que estes filmes produzidos por Glauber Rocha constituem-se, em primeira instância, em relevantes documentos para o estudo da história do Brasil e dos momentos pontuais de seu processo político-social. E mais do que isso, são importantes como fonte de reflexão acerca do papel daquele que narra os processos históricos, trazendo, para o debate, discussões atuais que vêm sendo realizadas tanto no campo das artes cinematográficas, como no da Teoria da História.

## **2 IMAGENS DA HISTÓRIA OU O DEVIR EM IMAGENS**

### **2.1 Relações entre História e Cinema**

Optamos por realizar, neste capítulo de abertura, uma exposição geral acerca de algumas conexões entre História e Cinema e da importância entre

Imagem Filmica e Tempo. Nossa intenção não é aprofundar nestas questões, nem traçar um rol numeroso de estudiosos que trataram destes assuntos. Queremos, aqui, apontar aqueles autores e reforçar algumas linhas de pensamento que nos servirão de balizamento e que posteriormente nos auxiliarão na caminhada para o desenvolvimento a contento do trabalho.

Percebe-se, hoje, que novas abordagens historiográficas têm apresentado outras formas de ensino e pesquisa que não estão apenas embasadas na coleta e descrição de materiais documentais escritos. A contemporaneidade exigiu e possibilitou ao pesquisador uma aproximação com outras fontes, para acompanhar novos olhares dirigidos por uma sociedade na qual há uma saturação de imagens, advindas da televisão, cinema, fotografia e internet.

Estas imagens, que chegam aos espectadores cada vez mais com um grau maior de velocidade, exigem interpretações mais apuradas e diferenciadas. A grande quantidade de imagens que invadem o ensino, as casas e o cotidiano dos cidadãos, nem sempre são compreendidas com seu devido cuidado. Os mais recentes métodos de ensino e pesquisa fazem uso destas imagens, que são estudadas não somente pelos alunos, mas pelo professores, pesquisadores e, entre eles, os historiadores.

Neste contexto, o cinema passou a ser uma das fontes destes pesquisadores, após mudanças no fazer histórico, possibilitada pela crise dos paradigmas tradicionais, como o positivismo e o marxismo, em meados do século XX. Todavia, estas transformações não foram aceitas facilmente, pois em meio a tão variados temas, passou-se a questionar as novas fontes e a validade das informações. Na explicação da historiadora Sandra Pesavento:

É preciso mesmo assinalar a preocupação marcante, entre os historiadores no Brasil ao longo da última década, com questões de natureza teórica e metodológica, preocupação que se fez acompanhar pela incorporação de novos conceitos e pela renovação temática de seu campo de trabalho.<sup>19</sup>

Dessa maneira, o cinema ainda encontra resistências para obter seu reconhecimento pelos historiadores e pesquisadores. As dificuldades de aproximação entre história e cinema se devem, principalmente, às particularidades

---

<sup>19</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História cultural**: experiências de pesquisa. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 7

da arte cinematográfica e ao desconhecimento de muitos pesquisadores da relevância de um filme como meio de entendimento de determinada cultura ou sociedade.

Antes, porém, de nos aprofundarmos nesses temas, é importante considerar que as primeiras relações entre história e cinema se deram no início do século XX. O primeiro trabalho de que se tem notícia relativo ao valor do filme como documento histórico, foi feito em 1898, escrito pelo operador de câmera polonês Boleslas Matuszewski e se intitula *Une nouvelle source de histoire: creation d'un depot de cinematographie historique*. Integrante da equipe dos irmãos Lumière, Matuszewski defendia a importância da imagem cinematográfica como testemunha ocular verídica e infalível. Para este autor, o que o cinematógrafo mostrava era incontestável, permitindo o acesso a uma verdade difícil de ser alcançada de outro modo.<sup>20</sup>

Essa noção de cinema como evidência e não como representação, prevaleceu durante as primeiras décadas do século XX. Muitas produções cinematográficas italianas da década de 1910, por exemplo, ficaram famosas por tentarem reproduzir fielmente fatos históricos. Destacaram-se neste contexto, os filmes “Quo Vadis” de Enrico Guazzoni, de 1913 e “Cabíria” do diretor Giovanni Pastrone de 1914.<sup>21</sup> Nesta época, o reconhecimento do valor documental do cinema se ateve à identificação da imagem por ele produzida como verdade obtida pelo registro da câmera.

Durante a ascensão do nazismo, o cinema também foi utilizado como ferramenta ideológica. Segundo o historiador Marc Ferro: “Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda a sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura”.<sup>22</sup> O controle da imagem se fazia necessário, pois o conteúdo da película foi, no princípio, apenas visual, composto de símbolos ou signos sujeitos à interpretação do espectador. E tal prática era muito usada pelas lideranças políticas que já haviam compreendido sua utilidade.

Entretanto, intelectuais, pesquisadores, pensadores das mais diversas áreas, ainda desdenhavam a importância desta forma de arte. Os preconceitos só foram diminuídos a partir da década de 1960, como explica Miriam Rossini:

---

<sup>20</sup> KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 240.

<sup>21</sup> TORRES, M. Augusto. **El cine italiano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1994. p. 11-15.

<sup>22</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 72.

O preconceito cultural e social que envolvia esta nova forma de comunicação só arrefeceu-se a partir dos anos 60, com a atuação dos críticos do *Cahiers du Cinéma*. Eles contribuíram para a mudança do estatuto social do cineasta, que passou a ser considerado um intelectual, assim como um escritor ou um filósofo.<sup>23</sup>

Neste período, a criação e a propagação da televisão, colocando a imagem no espaço doméstico, fez com que os cientistas sociais voltassem a sua atenção para o mundo construído pelas imagens cinematográficas. Nesta mesma época, sobretudo com a difusão da semiologia, a teoria do cinema começou a percorrer novos caminhos, que implicaram na adoção de novos princípios no campo das reflexões sobre as imagens.

Aliada a estas mudanças, as reflexões de pensadores como Michel Foucault e Norbert Elias, que apelaram para que a História pensasse de outro modo seus objetivos e seus conceitos, abriram espaço para a chamada “Nova História” e as demais correntes de pesquisa histórica, como, por exemplo, a História Cultural. Este movimento teve como uma de suas características a identificação de novos objetivos e novos métodos, contribuindo para uma ampliação dos domínios já consolidados da História. A cultura popular, o folclore e as demais artes passaram a ser analisadas pelos pesquisadores.<sup>24</sup>

Podemos afirmar que a pesquisa em torno da História e Cinema e da História Cultural conduziram a novos enfoques e reavaliações. A noção da circularidade cultural colocada por Mikhail Bakhtin, que põe por terra as dicotomias entre cultura popular, cultura erudita, passam a ter outra forma de abordagem que não a oposição, mas ao contrário, a compreensão interna de seus componentes, os diálogos e sobreposições. E, estas questões, ainda que não tenham como foco a história do cinema, acabaram por modificá-la, enriquecê-la, mudando as visões e valorações tradicionais. A História tem ampliado e mudado o seu escopo, de tal forma que não só o Cinema foi assimilado como objeto, fonte e lugar de construção de significações históricas, mas, também como prática, a partir destes temas.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> ROSSINI, Miriam. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito do real. 1999. 416f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>24</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 233.

<sup>25</sup> Ver: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

O francês Marc Ferro já defendia, na década de 1970, em entrevista concedida à revista *Cahiers du Cinéma*, a mudança no método de pesquisa dos historiadores:

Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da história. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mitificação.<sup>26</sup>

É partir deste apelo a diversificação das fontes históricas, que o cinema passou a ser considerado com um elemento respeitável para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores e das identidades de uma sociedade específica. Os inúmeros tipos de registros filmicos passaram a ser vistos não só como textos visuais, que como textos escritos, exigem uma análise interna, mas também como artefatos culturais que possuem sua própria história e um contexto social que os envolve.

Portanto, a nossa visão do passado e o sentido que atribuímos à história nos chegam hoje muito mais por meio do cinema, do que pelos livros ou fontes escritas. Desde que o cinema se estruturou como linguagem, ele tem construído discursos que podem influir de forma decisiva no modo como as pessoas percebem e estruturam o mundo. Vive-se hoje cercado por uma rede de imagens tão densa e tecida de forma tão intrincada que é quase impossível não se deixar envolver por ela, sendo mesmo a História influenciada por estas imagens. Dessa forma, mantém-se um contato contínuo com inúmeras imagens fílmicas que se apropriam da história para construir discursos audiovisuais que acabam por se constituir em uma espécie de arquivo imagético de uma parcela considerável de nossa sociedade.

A partir deste ponto de vista, o filme deixou de pertencer somente ao campo das evidências e passou a ser visto como uma construção que, como tal, transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real, produzindo uma reflexão a respeito do mundo que o cerca. Ao articular ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos a própria expressão cinematográfica, o filme recria uma possível, porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade.

<sup>26</sup> FERRO, op. cit., p. 76.

Constitui-se, então, em uma fonte de estudo fundamental para o historiador que pretende examinar a mentalidade de um determinado momento histórico.

Um dos pioneiros historiadores a reconhecer e a incorporar o cinema como um objeto de análise histórica foi o já citado Marc Ferro. Ao estudar o filme, sua intenção é associá-lo à sociedade que o produz, de modo a compreender não somente a obra, mas a realidade que ela representa. Para alcançar este fim, ele propõe a articulação entre diversas variáveis não cinematográficas, relacionadas às condições que envolveram a produção do filme, tais como audiência, financiamento, com a própria especificidade da expressão cinematográfica. O filme é visto como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são exclusivamente cinematográficas, constituindo-se, então, em uma espécie de testemunho acerca do mundo ao seu redor.<sup>27</sup>

A partir da leitura da obra deste autor, elaborada nos anos de 1970, percebemos o lugar de destaque que ocupa o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?”<sup>28</sup> em sua reflexão sobre a problemática cinema e história. Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise peculiar da sociedade. Em suas palavras:

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...]. A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.<sup>29</sup>

A contribuição maior da análise do filme na investigação histórica é a possibilidade de o historiador buscar o que existe de não-visível, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo. Ao considerar esse elemento como uma das particularidades do filme, Ferro reafirma seu pressuposto de que a imagem

---

<sup>27</sup> Id. *ibid.*, p. 87.

<sup>28</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre (orgs.). **História**: novos objetos. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

<sup>29</sup> Id. *ibid.*, p. 202-203.

cinematográfica vai além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito.

O filme, para este autor, fala de uma outra história. Isto é o que ele chama de contra-história, que torna possível uma contra-análise da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade. Defende dessa maneira que, por meio do filme, chega-se ao carácter descortinador de uma realidade político-social.

A discussão sobre a maneira pela qual o cinema entra no universo do historiador está presente na maioria de seus textos. O artigo em questão traz no seu bojo dois aspectos: o estatuto cultural adquirido pelo cinema neste século e o papel das fontes no trabalho histórico. Com relação a este último aspecto, afirma-se que o cinema sempre foi desprezado pelos historiadores e pela sociedade. Esse desprezo pelo cinema reflete um distanciamento do historiador diante de informações de outra natureza como risos, gestos e gritos, sempre considerados produtos de um discurso tido como fútil e subalterno que escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas, como técnicas.<sup>30</sup>

A exclusão da imagem cinematográfica do fazer histórico, para Ferro, ocorreria em função desta pertencer ao imaginário da sociedade que, por sua vez, também não era considerado pelo historiador. A vinculação entre cinema e imaginário é fundamental para o seu trabalho, constituindo o seu postulado: “aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História”.<sup>31</sup>

Dessa maneira, a aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passaram a ter em função de sua nova missão. Para o autor: “Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia.”<sup>32</sup>

Podemos dizer que, o cinema como fonte para a história permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes novos caminhos significa salientar os “lapsos” deixados pelo diretor e pelo seu

---

<sup>30</sup> Id. Ibid., p. 200.

<sup>31</sup> Id. Ibid., p. 203.

<sup>32</sup> Id, Ibid., p. 201

produto. Aliás, é por se manifestar desta forma que a obra cinematográfica constitui um documento privilegiado.

Segundo Ferro, o documento fílmico produzido pelo Estado ou por outras instituições difere do documento escrito que possui a mesma origem. O primeiro traz, sem querer, uma informação que vai contra as intenções daquele que filma, ou da firma que mandou filmar. Não que não haja “lapsos” nos documentos escritos, mas no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador.<sup>33</sup>

Para Eduardo Morettin, por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível”, “lapsos”, por meio do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o carácter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos.<sup>34</sup>

Ressaltamos que o desconhecimento das peculiaridades cinematográficas deixa o historiador sem elementos suficientes para uma pesquisa mais detalhada. Analisar o filme como um documento, descartando a técnica seria uma digressão. A construção semântica de um filme é composta pelo uso das técnicas cinematográficas e, logo, deve estar colocada no estudo crítico de qualquer pesquisador. O estudioso de cinema, Arlindo Machado, acredita que o cinema não pode ser analisado separadamente. Ele diz:

Quando se fala de imagens, é impossível pensar a estética independentemente da intervenção da técnica. Dependendo do sistema filosófico invocado, o campo semântico implicado pela primeira pode ser mais vasto do que o da segunda, mas de qualquer maneira, jamais se pode ignorar o papel determinante jogado pelas técnicas de produção na realização dos fenômenos estéticos, sob pena de reduzir qualquer discussão estética a um delírio intelectualista completamente ignorante da realidade da experiência produtiva.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Id. Ibid., p. 202-203.

<sup>34</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 15, 2003.

<sup>35</sup> MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997. p. 223.



Deve-se aqui reafirmar que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem.

Já sobre as possibilidades de se estudar o cinema, Marc Ferro apresenta duas vias de análises filmicas. A primeira denominada por ele de “Leitura histórica do filme” trata do papel que pode ter o filme para o conhecimento de um passado recente, isto é, a consideração dos discursos fílmicos como fonte histórica graças ao seu caráter de produto cultural. A segunda possibilidade é definida como “Leitura cinematográfica da história” e tem como base a elaboração de discursos históricos a partir dos meios expressivos, narrativos e estéticos do filme, correspondendo o que é habitualmente conhecido como o filme histórico.<sup>36</sup>

Essas duas vias de relação assinaladas entre o cinema e a história não são contraditórias ou excludentes, pelo contrário, dependendo do tipo de abordagem que for feita, podem vir a ser complementares, na medida em que os filmes são ao mesmo tempo, suscetíveis de provocar uma leitura histórica e se constituir em um lugar específico para o discurso histórico.

Nesse sentido, o filme é uma fonte importante para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Esse entendimento é o ponto de partida, que permite compreender um filme como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som, o movimento e o tempo. Os vários elementos da confecção de um filme, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor, são elementos estéticos, que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico, que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real<sup>37</sup>.

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a

---

<sup>36</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 19.

<sup>37</sup> KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 244.

área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de inúmeras questões em relação ao chamado contexto, somente pode ser alcançado depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe.<sup>38</sup>

O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* pode-se estabelecer na análise fílmica a partir de conhecimentos anteriores. Com este movimento, evita-se o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não se isola a obra de seu contexto, pois parte-se das perguntas postas pela obra para interrogá-lo. Desta forma, impede-se que o cinema seja sufocado pela pesquisa histórica, mantendo o “enigma inicial” da película.

A pesquisa documental, elucidativa para entender a trajetória de uma película, não corresponde, também, de maneira exclusiva à contribuição dada pela história ao processo de intelecção do cinema, pois, nesse caso, não estaríamos distantes de uma tradicional, porém mais acurada, história do cinema e de suas produções. Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto histórico-social.

O historiador deve se ater aos procedimentos aparentemente utilizados para exprimir duração, ou ainda a figuras de estilo que, por exemplo, transcrevem deslocamentos no espaço, pois estes podem, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado. Ismail Xavier explicita melhor este tema:

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos [...], mas por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação

---

<sup>38</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 39, 2003.

de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente.<sup>39</sup>

Por esta razão, a análise fílmica mobiliza a idéia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema. Como observa Ismail Xavier, no filme encontramos uma “pluralidade de canais”, a saber, “o olhar da câmera, a organização do *décor* e da *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem” que podem trabalhar em sintonia, como é o caso do cinema clássico, ou não, como ocorre no filme dito moderno, que se faz do “conflito entre as diferenças de posturas associadas aos diferentes canais”.<sup>40</sup>

Perceber esses agenciamentos, a conjunção e a disjunção desses, permite-nos verificar as tensões presentes em uma obra. Levando ao primeiro plano o cinema, trata-se, de reconhecer, a tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos, das comunidades e as imposições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente, segundo a sua posição nas relações de dominação – aquilo que lhes é possível pensar, enunciar e fazer. E no dizer de Eduardo Morettin: “Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica”.<sup>41</sup>

Igualmente, há que se levar em conta que com as obras fílmicas não é possível resgatar do passado todos os seus elementos. No dizer do roteirista francês Jean-Claude Carrière:

Em nossa ambígua (e, por definição, impossível) tentativa de fazer o passado reviver, ou pelo menos de entendê-lo e reconstituí-lo, o imaginário se tornou um instrumento tão importante quanto o fato em si. A realidade já não é suficiente para escrevermos a substância dos seus desejos, fantasias e sonhos. Então, o cinema, que procura recriar não apenas a forma, mas também as mentalidades do passado (mentalidades que são, é claro, inverificáveis), têm lugar de honra nesse novo mosaico.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, Adauto. (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 368.

<sup>40</sup> Id. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. **Literatura e Sociedade**. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada., São Paulo, n.2. p. 127, 1997.

<sup>41</sup> MORETTIN, op. cit., p. 40

<sup>42</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 138.

A reconstrução deste imaginário, que pode resgatar os hábitos, os costumes, a maneira de viver, as peculiaridades de um povo e sua importância na construção de uma sociedade é também apresentada pelo historiador Eduardo Paiva:

O imaginário não é, como se poderia pensar, um mundo à parte da realidade histórica, uma espécie de nuvens carregadas de imagens e de representações que pairam sobre as nossas cabeças, mas que não fazem parte de nosso mundo e de nossas vidas. Ao contrário, esse campo icônico e figurativo influencia, diretamente, nossos julgamentos; nossas formas de viver; de trabalhar; de morar; de nos vestirmos; de nos alimentarmos; de comprarmos as coisas; de nos medicarmos; de expressarmos nossas crenças, sejam elas religiosas, políticas ou morais; de nos organizarmos em nosso cotidiano; de escolhermos nossas atividades e profissões; de construirmos nossas práticas culturais e de novamente representarmos o mundo em que vivemos em toda a sua diversidade e complexidade.<sup>43</sup>

As aproximações e relações entre história e cinema não acontecem somente nas análises e interpretações dos filmes pelos pesquisadores e historiadores. A imagem é um elemento indispensável no processo de aprendizagem na sociedade atual. O filme não está exclusivamente na sala escura de exibição de um cinema, está nos cineclubes, nas salas de aula, nas praças e no imaginário do povo. Não pode o historiador se furtar a esse processo de interação que já está presente na sociedade.

## **2.2 Cinema, Tempo e Pensamento**

Cronologicamente, a história do cinema pode ser estudada de diferentes maneiras. Uma, seria desde sua concepção até os dias atuais, em um desenvolvimento histórico da técnica. Outra, englobaria suas diferentes correntes de expressão, compreendendo, por exemplo, o cinema de D. W. Griffith, a dialética dos russos, o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo brasileiro entre outras correntes. Existe, é verdade, uma cronologia para essas formas de manifestação cinematográfica, embora cada uma comporte teorias especiais e provenientes de substratos culturais intrínsecos aos seus locais geradores, o que, por si só, demandaria uma vasta pesquisa.

---

<sup>43</sup> PAIVA, Eduardo. **História & Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 26.

Entretanto, o cinema também pode ser estudado como forma de expressão de um pensamento singular que manifesta não apenas um conteúdo de relações, mas os modos pelos quais essas relações se processam. Partindo deste ponto de vista, o filósofo francês Gilles Deleuze fez uma nova leitura da história do cinema, pois em vez de compreendê-la de forma retilínea – a passagem do mudo para o sonoro, por exemplo, – construiu uma taxionomia, uma classificação das imagens cinematográficas.<sup>44</sup>

Nesse sentido, é essencial considerarmos o conceito de imagem como sendo tanto o fundamento da arte cinematográfica, como o componente primordial da construção de uma narrativa fílmica. A imagem, aliada a elementos sonoros, dramáticos, cenográficos, espaciais e temporais, pode ser caracterizada por um objeto ou ação registrada e, pela nossa capacidade de percebê-la, atribuímos-lhe sentidos sob determinadas visões objetivas e subjetivas do mundo que nos cerca.

Ela é também um fenômeno de apreensão da imaginação do artista e da expressão de um momento, talvez de um instante, que se fixa no infinito de nossa memória. Para o cineasta e teórico russo Andrei Tarkovski, a imagem é fruto das revelações de seu criador e a sua relação com a realidade vislumbrada. Em suas palavras:

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria é, até mesmo em suas manifestações mais simples.<sup>45</sup>

É amplo o debate a respeito da dicotomia entre ilusão e realidade quando se investiga uma definição sobre o conceito de imagem. Para uns, a imagem busca a retratação da realidade em que vivemos de forma a direcionar nossos olhares para um outro universo, uma outra realidade, a realidade da tela. Para outros, a imagem sempre será uma abstração, um conceito filosófico impenetrável, ou seja, uma forma indefinida de se expressar o universo da criação artística.

Já para o citado Gilles Deleuze, a questão da imagem se define como sendo um organismo de percepção do mundo cujos parâmetros retratam o

---

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7.

<sup>45</sup> TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 123.

universo cinematográfico. A imagem comporia, no cinema, mais do que algo visível, algo legível, assim como um diagrama, porque há o que ver na imagem e o que ver por trás dela. Então, o olho faz parte da imagem, é a visibilidade dela, e o cinema é produtor de uma realidade e de uma identidade entre movimento e tempo.<sup>46</sup>

Vemos aqui, que no cinema, o que interessa para este autor são as relações entre imagens. Em duas de suas obras,<sup>47</sup> dois grandes conceitos sobre cinema são criados e investigados. São eles: “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Dentro dessa perspectiva, distinguem-se estes dois regimes porque fazem, por meio de relações entre imagens, uma “imagem indireta do tempo” e uma “imagem direta do tempo”, respectivamente. Não se trata de uma diferenciação “histórica”, ou uma “evolução”, o que diferencia os dois regimes são os tipos de relações travadas entre o movimento e o tempo, através dos tipos de imagens e de suas relações na montagem.

Deleuze justamente encontra no filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce a proposição de uma “semiótica não-significante”, isto é, não baseada em regimes de signos lingüísticos ou significantes. Os livros de Deleuze dedicados ao cinema são livros de filosofia, na medida em que contêm um pensamento que opera a partir da criação de conceitos. Quer dizer, ele utiliza-se das imagens do cinema para criar conceitos filosóficos. O cinema é pensamento, assim como a filosofia, com a diferença de que o cinema não cria conceitos, mas sensações por meio de imagens.<sup>48</sup>

Podemos ainda adiantar, afirmando que, o regime da imagem-movimento liga-se indiretamente à representação do denominado cinema narrativo clássico, com o tempo subordinando-se ao movimento, o fluxo narrativo sendo contínuo e as personagens agindo e reagindo frente a frente ao dado. Por sua vez, o regime da imagem-tempo institui o chamado cinema moderno ao romper exatamente com o sistema sensório-motor da imagem-movimento.

Portanto, a questão da imagem “indireta” e “direta” do tempo são encaradas como problemas para os quais o regime da “imagem-movimento” e o da “imagem-tempo” organizam campos de solução. Deleuze descreve atos cinematográficos que dão sentido às imagens e se relacionam com elas. Estes atos são: “enquadrar”, que

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Perbalt. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 68.

<sup>47</sup> Ver: **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985 e **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 217.

é o ato de fazer um quadro cinematográfico; “decupar”, que é o de determinar o plano (o plano é o movimento no quadro e entre quadros); e “montar”, que é a determinação das relações entre os planos na composição do todo do filme.<sup>49</sup>

No regime da imagem-movimento, as relações entre imagens seguem o modelo do esquema sensório-motor da percepção humana, no sentido de que há um esforço de prolongar as imagens segundo um sistema que pareça normal ao espectador. O esquema sensório-motor é um processo de normalização do prolongamento de imagens.

Neste esquema, há três processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens-movimento: a especificação, a diferenciação e a integração. Na especificação, diante de uma situação real, procede-se um enquadramento que especifica o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação); na diferenciação, a decupagem escolhe e ordena os tipos de relações entre os objetos e ações; por fim, através da montagem, a integração dá um sentido que as relações entre os objetos e ações não têm por si só, constituindo o todo que muda.<sup>50</sup>

Para Deleuze, há aqui o que ele chama de descrição orgânica: a câmera enquadra imagens-percepção, imagens-ação ou outros tipos, as prolonga por um fio sensório-motor que tem a função de “fazer como” a percepção humana para criar uma identificação e não confundir o espectador. Em suas palavras:

Numa descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, pelos *raccords*<sup>51</sup> que a restabelecem, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas.<sup>52</sup>

Para o regime da imagem-movimento, Deleuze examina os tipos de imagens, os signos expressos e as relações entre imagens através da análise da

---

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 22, 31, 44.

<sup>50</sup> LA SALVIA, André Luis. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze**. 2006. f. 26. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

<sup>51</sup> O termo francês *raccord*, que quer dizer “sutura”, em português, pode ter dois sentidos. O primeiro corresponde a noção de “corte”, ou “corte” simples, e designa a mudança de plano. O segundo, refere-se à maneira como se dá esta mudança e qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos.

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 156.

estilística dos autores e os divide em quatro tendências de conceber o cinema. Estas tendências, em sua era “clássica”, são: a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã.<sup>53</sup>

Deleuze descreve estas tendências marcando as suas diferenças ao descrever os variados autores que as compõem. Esta série de tendências forma mais uma região que compõe o conceito de imagem-movimento, como modulações do conceito de montagem e como grandes casos de solução do problema da “imagem indireta do tempo”. Como visto, para o autor, a montagem da imagem-movimento tem duas faces: o intervalo entre planos e a relação entre planos criando o todo.

Nas quatro tendências, há diferentes maneiras de relacionar as duas faces: intervalo e todo orgânico na escola americana; o salto qualitativo e a totalização dialética, nos soviéticos; a unidade numérica e a totalidade desmedida do sublime matemático, na escola francesa; o grau intensivo e a totalidade intensiva do sublime mecânico, na escola alemã.<sup>54</sup>

A escola americana tem em David Wark Griffith o seu inventor. O cineasta norte-americano concebeu a obra cinematográfica como um organismo, uma unidade na diversidade sob a forma de dualismos: bem-mal, rico-pobre, etc. Daí que a denominada “montagem paralela” estabelece, por meio de relações binárias entre estes pares, um ritmo que faz a imagem de uma parte suceder a imagem de outra parte. Desse modo, a montagem à americana compõe a descrição de conjuntos e a confrontação dos conjuntos. Assim, sempre é necessário alternar a descrição do conjunto e partes do conjunto.<sup>55</sup>

O russo Serguei Eisenstein é o artífice da escola soviética que tem na “montagem dialética” sua especificidade. Este cineasta concebe a unidade dialética para a montagem, no qual um se desdobra e volta a ser uno na síntese. Mas aqui se tem uma “montagem de oposição” que pode ser qualitativa (as águas/a terra), quantitativa (um/vários), intensiva (a luz/as trevas) e dinâmica (descida/subida). A chamada “montagem por saltos qualitativos” faz a passagem de uma para a outra ser qualitativa quando há o surgimento súbito de uma nova qualidade. A “montagem

---

<sup>53</sup> Id. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 45.

<sup>54</sup> Id. *ibid.*, p. 45, 74-75.

<sup>55</sup> Id. *ibid.*, p. 45-47.



de atrações” ajuda neste efeito através do patético, entendido como *pathos*, a paixão, o sentimento de dar-se conta da nova qualidade.<sup>56</sup>

Na escola francesa, o principal expoente é o cineasta Abel Gance. Esta escola fez da quantidade de movimentos e das relações métricas a sua particularidade. A escola francesa está marcada por certo cartesianismo na composição mecânica das imagens. Na explicação de Deleuze:

[...] o intervalo tornou-se unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com os outros fatores, definindo em cada caso a maior quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; o todo tornou-se o simultâneo, o desmesurado, o imenso, que reduz a imaginação a impotência e a confronta com o seu próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou sua mudança, seu universo.<sup>57</sup>

Por último, mas não menos importante, considera-se que um dos mais relevantes aspectos da escola expressionista alemã está na questão da luz e dos movimentos intensivos da luz e das trevas. A luz supõe as brumas e as sombras que escondem a vida não-orgânica das coisas e o espírito inconsciente perdido nas trevas. A alternância das sombras e da luz é o movimento deste cinema que expressa um sublime dinâmico definido pelo filósofo como:

[...] a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimo-nos superiores ao que nos aniquila, para descobrirmos em nós um espírito supra-orgânico que domina toda a vida orgânica das coisas: então não temos mais medo, sabendo que nossa destinação espiritual é propriamente invencível<sup>58</sup>

Para Deleuze, a generalidade destas montagens, descritas anteriormente, reside no fato delas colocarem a imagem cinematográfica em relação ao todo. Oferece-se uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Pode-se ver, dessa forma, que a imagem-movimento possui duas faces: uma se volta para os conjuntos e suas partes, e a outra para o todo e suas mudanças.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> LA SALVIA, op. cit., f. 38.

<sup>57</sup> DELEUZE, op. cit., p. 67.

<sup>58</sup> Id. ibid., p. 73.

<sup>59</sup> Id. ibid., p. 75.

Já com referência ao conceito da imagem-tempo, Gilles Deleuze mostra que a quebra, ou afrouxamento, dos vínculos sensório-motores dão lugar a situações ópticas e sonoras puras, formando assim os primeiros signos (optsignos e somsignos) de diferenciação de um regime do outro. Estes são o primeiro aspecto da imagem-tempo ao questionar a ação, ao fazer nascer a necessidade de ouvir e ver e ainda por proliferar espaços vazios ou desconectados. Os novos signos rompem com o esquema sensório-motor da montagem clássica e exigem o esforço criativo dos autores na construção de novos estilos.<sup>60</sup>

Para o regime da imagem-tempo, Deleuze trabalha outra série de elementos que compõem o conceito, organizando outros casos de solução que agora fazem uma “imagem direta do tempo”. Os dois regimes não se opõem como diametralmente opostos, porém diferenciam-se através das diversas relações entre os seus inúmeros elementos organizando diferentes soluções para os seus distintos problemas. Os conceitos entram assim em uma relação de diferenciação dinâmica.

Na elaboração do conceito de imagem-tempo, tem-se esta etapa representada pelo afrouxamento dos vínculos sensório-motores e a necessária busca de outras formas de prolongar as imagens. As situações ópticas e sonoras puras são uma zona intermediária de vizinhança entre a imagem-movimento e a imagem-tempo porque estas situações, impossibilitadas de se prolongarem através do esquema sensório-motor deslizam para outros tipos de prolongamentos e outros tipos de imagens.<sup>61</sup>

A passagem da imagem-movimento a uma imagem-tempo implica em uma outra relação com o real: no cinema já não se trata mais de representar ou reproduzir um real já pronto, mas produzir múltiplas realidades, novos mundos possíveis nos quais o tempo já não esteja subordinado ao movimento, ou mesmo a uma seqüência irreversível de passado-presente-futuro.

Podemos dizer ainda que se antes o movimento recebia sua regra de um esquema sensório-motor, apresentando, por exemplo, a história linear de uma personagem que reagia a uma determinada situação, com o advento da imagem-tempo o esquema sensório-motor se desmorona em favor de movimentos não orientados, desconexos, levando as personagens a viverem não mais uma história linear, mas devires, acontecimentos disruptores que transbordam uma

---

<sup>60</sup> LA SALVIA, op. cit., f. 44.

<sup>61</sup> Id. *ibid.*, f. 46.

apreensão linear ou causalista do tempo.<sup>62</sup> (Aspectos estes que se encontram nos filmes de Glauber Rocha que serão analisados no capítulo seguinte).

Será preciso, então, das imagens ópticas e sonoras puras chegar a imagens vindas do tempo e imagens vindas do pensamento. Neste caso, são as denominadas “imagens-cristal” que dão o tempo e o pensamento diretamente. Na imagem-cristal, o passado não é sucedido pelo presente que ele não é mais, ele se conserva e coexiste com o presente que passa. O presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual. A indiscernibilidade delas em uma mesma imagem forma a imagem-cristal. Segundo Deleuze:

O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado.<sup>63</sup>

Podemos perceber que a imagem-cristal não é o tempo, entretanto, vê-se o tempo no cristal. Para Deleuze, “na imagem-cristal se vê o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro”.<sup>64</sup> A imagem-tempo dará o tempo não porque a imagem-movimento não o dava (a Imagem-movimento dava o tempo através do intervalo mínimo entre imagens do movimento entre os planos e totalidade aberta ao fazer passar os planos), mas porque, a imagem-tempo oferece outras percepções do tempo.

Relevante destacar que uma destas percepções é a chamada ordem do tempo que se divide em dois cronosignos, a partir da diferenciação elaborada pelo filósofo Henri Bergson, entre lençóis de passado e pontas de presente, isto é, a diferenciação entre a coexistência virtual dos lençóis de passado e as pontas de presente como estados mais contraídos de toda a memória.<sup>65</sup> O encadeamento de lençóis de passado (diferentes lençóis enquanto fatos passados que coexistem na memória) ultrapassam a memória psicológica e atingem a memória-mundo, pois “não é a memória que está em nós, somos nós que nos movemos numa memória ser, memória-mundo”.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006. p. 117.

<sup>63</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 121.

<sup>64</sup> Id. *ibid.*, p. 103.

<sup>65</sup> LA SALVIA, op. cit., f. 58.

<sup>66</sup> DELEUZE, op. cit., p. 122.

Para estes cronosignos, perdeu sentido falar em verdadeiro e falso, pois, por todo lado, a potência do falso faz o impossível proceder do possível e o passado não ser necessariamente verdadeiro. A potência do falso não busca a aspiração ao verídico, pois esta significa a representação do acontecimento como pré-existindo a sua narração. Desse modo, a potência do falso é aquela que inventa o acontecimento, ao mesmo tempo que o narra. É o próprio processo de descrição cristalina uma vez que o narrador é pego em “flagrante delito de fabulação”, inventando suas histórias, mesmo sob a pena de destruí-las mais tarde em favor de novas construções. Por isso, a potência do falso está intimamente ligada aos presentes inconciliáveis ou passados não necessariamente verdadeiros.<sup>67</sup>

São estas características que podemos constatar principalmente em produções cinematográficas do pós 2.<sup>a</sup> guerra mundial. Nelas, por exemplo, o tempo passa a ser personagem central, exigindo uma utilização totalmente nova dos recursos da linguagem audiovisual. Sai de cena o par “relação sensório-motora/imagem indireta do tempo”, substituído por uma relação não-localizável entre “situação ótica e sonora pura/imagem direta do tempo”.<sup>68</sup> O falso *raccord*,<sup>69</sup> seria um exemplo disso, ao permitir saltos espaciais e temporais que romperiam a transparência de uma narrativa considerada “realista”.

Deleuze observa que na década de 40, no pós-guerra, surgiram nas imagens do cinema tentativas de romper com a imagem do tempo subordinada ao movimento, por meio da *nouvelle vague* francesa, do neo-realismo italiano e mesmo no cinema americano com os filmes de Orson Welles, por exemplo. De repente, as situações já não se prolongam em ação ou reação como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. A situação já não mais se prolonga em ação por intermédio das afecções. Ela está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> LA SALVIA, op. cit., f. 58-59.

<sup>68</sup> VASCONCELLOS, op. cit., p. 117.

<sup>69</sup> O falso *raccord* pode ser entendido como uma mudança de planos dissonantes, que escapam à lógica da transparência realista. Um exemplo disso é quando um personagem começa uma frase em uma cena e ela é concluída por outro personagem em outra cena.

<sup>70</sup> Id. *ibid.*, p. 120.

A imagem-tempo do cinema moderno possui uma série de características a partir das quais é possível pensar uma reversão de uma imagem representativa do pensamento que se assenta nas imagens-movimento do cinema clássico: 1) o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extra-campo<sup>71</sup> como redimensionamento do Todo; a substituição da narratividade pela descrição; 2) o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; 3) a imagem-som é configurada pela “legibilidade” da imagem e pela “visibilidade” do som, que em outras palavras pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som.<sup>72</sup>

Um dos mais claros exemplos de imagem-tempo é o roteiro elaborado pela escritora francesa Marguerite Duras para o filme “Hiroshima, mon amour” de 1959, de Alain Resnais. Aliás, tanto a escritora como o cineasta são citados inúmeras vezes no livro de Deleuze sobre a imagem-tempo.<sup>73</sup> Há no filme uma disjunção entre o visual e o sonoro que, no entanto, são conectados em uma espécie de relação não totalizável, uma integração irracional e incomensurável entre o visual e o sonoro.

No filme de Resnais, vemos alguma coisa e a fala nos diz de outra coisa. Distância entre o ver e o falar, entre o visível e o dizível, entre as palavras e as coisas. O narrador viu tudo, o narrador viu nada. Inventou tudo, mas também pode não ter inventado nada. A imagem que abre o filme com os corpos entrelaçados de dois amantes, uma francesa e um japonês, é entrecortada por imagens do que se supõe ser um documentário sobre os efeitos da bomba atômica em Hiroshima.<sup>74</sup>

No entanto, algumas das cenas do documentário são fictícias. As palavras ternas dos dois amantes se contrapõem todo tempo à imagem dos trágicos efeitos de Hiroshima e a descrição audível dos efeitos da bomba se contrapõe à visualização de cenas de carícias entre os amantes. Essa transformação é o convite a uma nova pedagogia do olhar: não mais uma pedagogia da imagem-movimento, mas uma pedagogia da imagem-tempo. O olhar, antes habituado a seguir as seqüências de imagem ação, a perseguir o desenrolar de uma trama que se resolve

---

<sup>71</sup> Remete ao que não se encontra presente na tela. Designa o que existe fora, ao lado ou em volta do que está enquadrado.

<sup>72</sup> Id. *ibid.*, p. 118.

<sup>73</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 141-153, 248-251, 305-310.

<sup>74</sup> VASCONCELLOS, op. cit., p. 130.

no final, é convidado a um estado de estranhamento, de paralisia momentânea, de um não saber o que fazer ou o que seguir. É nesse espaço que irrompe um novo espaço-tempo para o pensamento e um novo exercício de subjetivação.<sup>75</sup>

Segundo Deleuze, o cinema moderno cria novas imagens que evitam os recursos do *flashback* e do extra-campo, inventando outros recursos que estabelecem novas relações nos planos do tempo e do espaço cinematográficos. E nessas relações entre o visual e o sonoro, estão presentes alguns dos aspectos mais relevantes da ultrapassagem das imagens-movimento para as imagens-tempo. No seu dizer:

O cinema moderno matou o *flashback*, tanto quanto a voz *off* e o extra-campo. Ele só pôde conquistar a imagem sonora impondo uma dissociação desta e da imagem visual, disjunção que não deve ser superada: corte irracional entre ambas. E, no entanto, há uma relação entre elas, relação indireta livre, ou relação incomensurável, pois a incomensurabilidade designa uma nova relação e não uma ausência. Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair o ato de fala puro, isto é, um ato de mito ou fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e ele próprio (ato) se eleve numa ascensão espiritual. E a imagem visual, por seu lado, enquadra um espaço qualquer, espaço vazio ou desconectado que ganha novo valor, pois vai enterrar o acontecimento sob camadas estratográficas, e fazê-lo descer como um fogo subterrâneo sempre recoberto. Logo, a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia.<sup>76</sup>

Por este motivo, o cinema, na acepção de Gilles Deleuze, não é uma língua universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem. O cinema deve ser pensado como materialidade, como uma matéria pensante, autônoma, o que o filósofo chama de matéria inteligível. Essa matéria inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento (imagens pré-lingüísticas) e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Essas imagens pré-lingüísticas e esses signos pré-significantes fazem do cinema uma “psicomecânica” que possui uma lógica própria.<sup>77</sup> Essas imagens e esses signos tornam o cinema uma poderosa forma de criação espiritual, uma forma de pensamento com imagens. Em suma, o pensamento do cinema e da arte em Deleuze não propõe uma visão

---

<sup>75</sup> Id. *ibid.*, p. 131-132.

<sup>76</sup> DELEUZE, *op. cit.*, p. 330.

<sup>77</sup> O cinema considerado como psicomecânica, ou o autônomo espiritual, reflete-se em seu próprio conteúdo, em seus temas, situações, personagens. (DELEUZE, *op. cit.*, p. 311-312).

sobre, ou seja, uma reflexão acerca das expressões artísticas ou cinematográficas, pois o cinema e a arte configuram-se como uma singular ontologia.

Nesse sentido, estas relações entre imagens e sons criam uma nova configuração de cinema que, além de fortalecer sua produção conceitual, corrobora com uma nova imagem do pensamento. O espaço do cinema torna-se um espaço de irrupção do diferente, um campo de imanência para o exercício do pensamento e da alteridade. Uma importante contribuição trazida por Deleuze é justamente a desconstrução desta afinidade natural entre o pensamento e a verdade. Para ele, o pensamento não nasce sem algo que o force a pensar, algo que violenta o sujeito e o force a pensar. O pensamento só funciona em relação com uma força que o faça pensar, força essa que não tem nada a ver com a força de vontade do sujeito em conhecer.

O pensamento busca um mundo diferente do mundo das significações. As forças que se encontram com o pensamento são as forças do caos, forças não formadas, forças virtuais ainda informes. O pensamento tem uma afinidade com o caos. E é o contato com o caos, ou seja, as diferentes formas de entrar em contato com o caos que vão singularizar as diferentes formas de pensar, que para Deleuze, se constituem seja no exercício da filosofia, seja no exercício das artes e também do cinema: “Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado”.<sup>78</sup>

Assim, este pensamento já não pressupõe estruturas preexistentes, cria suas próprias possibilidades, seus próprios objetos a pensar e sua própria forma cada vez que ganha a expressão. Ele é um universo em perpétua expansão. É um pensamento experimental e não um pensamento analítico. Seu objetivo nunca é descobrir ou resgatar o real, mas a todo o momento produzi-lo. Um pensamento que jamais se repete, um pensamento que só se constrói quando produz suas próprias variações e o seu próprio tempo.

---

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 253-254.

### 3 GLAUBER ROCHA E O PANORAMA CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO DOS ANOS DE 1960

#### 3.1 Cinema novo, Cultura e Sociedade

Nesta parte, nosso objetivo central é fazer, de maneira sucinta, um balanço histórico-cultural sobre o movimento cinematográfico conhecido como “Cinema Novo”. Trataremos também de seus principais aspectos ideológicos, apontando para o cineasta-símbolo do movimento que é Glauber Rocha. A respeito deste autor, enfatizaremos algumas de suas influências estéticas, políticas e sociais que contribuíram tanto para a sua peculiar visão de mundo, como para o seu fazer artístico. cremos ser este segundo capítulo uma espécie prelúdio para as análises das obras do cineasta que serão realizadas brevemente.

Foi a partir do filme chamado “Os cafajestes” do cineasta Ruy Guerra, em 1962, que a expressão Cinema Novo atingiu o grande público. Esta obra, visivelmente influenciada pela *nouvelle vague* francesa, foi o primeiro sucesso comercial de uma produção com pequeno orçamento e fora do sistema tradicional de produção das chamadas “chanchadas” e das grandes companhias, como, por exemplo, a Vera Cruz. Entretanto, o Cinema Novo teve suas “origens” no final dos anos de 1950, momento em que a sociedade brasileira conhecia um vigoroso processo de desenvolvimento econômico, representado pelo slogan “cinquenta anos em cinco”, difundido pelo governo Juscelino Kubitschek (1956-1960).<sup>79</sup>

Nesta época, inúmeras propostas culturais, de caráter nitidamente inovador e vanguardista, desenvolviam-se como uma resposta, ou adequação, da cultura brasileira aos novos tempos. A produção cinematográfica experimentava

---

<sup>79</sup> FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papyrus, 2004. p. 21-22.



uma diversidade de inovações, principalmente no campo da estética. A nítida influência das novas correntes cinematográficas europeias se fazia sentir, paralelamente ao ímpeto modernizador de jovens cineastas, como Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, engajados em um processo de descoberta e transformação da realidade brasileira.<sup>80</sup>

Estes jovens cineastas brasileiros dos anos de 1960 entoavam o lema “com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” e acreditavam que, com isso, seria possível despertar nas grandes massas essa consciência. Em 1962, escrevendo no jornal da União Nacional dos Estudantes (UNE), Carlos Diegues recusava o esteticismo de uma herança modernista e afirmava o Cinema Novo como ato político:

O Cinema Novo não tem data de nascimento. Não tem manifesto histórico nem semana de comemoração. Não foi criado por ninguém em particular e não é fruto de nenhum grupo específico [...]. O Cinema Novo não novo apenas pela juventude de seus praticantes. Nem Novo, nesse contexto, sugere “novidade” ou modismo. O Cinema Novo é parte de um processo maior de transformação da sociedade brasileira que finalmente chegou ao cinema.<sup>81</sup>

De acordo com a idéia de transformação da sociedade pela conscientização, os principais temas dos filmes do início da década de 1960, ligados ao movimento cinemanovista, eram a pobreza nordestina, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis. Por exemplo: “Barravento” (1961) de Glauber Rocha, conta a história de uma comunidade de pescadores na Bahia marcada pelo misticismo. “Vidas Secas” (1963) de Néilson Pereira dos Santos adapta o clássico romance de Graciliano Ramos sobre os flagelados da seca nordestina. Já “Os Fuzis” (1964) de Ruy Guerra, narra as tensões e estabelece paralelos entre vítimas da seca e um grupo de soldados enviados para proteger os galpões de um latifundiário.

Estes filmes alcançaram grande repercussão tanto no Brasil quanto no exterior e consagraram um tipo de produção característica das propostas de vanguarda no meio cinematográfico, tão em voga na Europa. Constituíam também uma reação ao cinema industrial, típico da produção norte-americana, notadamente

---

<sup>80</sup> GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 146.

<sup>81</sup> DIEGUES, Carlos. Cinema Novo. In: JOHNSON, Randall; STAM, Robert. (org.). **Brazilian Cinema**. London: Fairleigh Dickinson University Press/Associated Universty Presses, 1980. p. 65.

aquela de caráter hollywoodiano. No caso brasileiro, afinaram-se com o momento de desenvolvimento econômico e intensa participação popular. A opção por temáticas consideradas de caráter popular vinculou-se a uma análise e a uma crítica da realidade brasileira e revelou a emergência das contradições geradas por esse mesmo processo de desenvolvimento.<sup>82</sup>

Os cineastas brasileiros apresentavam-se, ao mesmo tempo, como observadores entusiasmados do desenvolvimento econômico e críticos contundentes das contradições geradas por esse mesmo desenvolvimento. Em seu primeiro momento, no período pré-1964, o Cinema Novo se constituiu como a expressão cinematográfica de um grupo de jovens que se reuniam no Rio de Janeiro, centro de produção de suas obras, difundindo suas idéias através do periódico estudantil “O Metropolitano” e do “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”. Sua proposta enquadrava-se no conceito de nacional-popular e cerrava fileiras em torno do que se convencionou denominar nacional-desenvolvimentismo, ideologia difundida à época pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, criado no governo Juscelino Kubitschek e subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).<sup>83</sup>

Esta primeira fase de produção é a que caracterizou, também, uma unidade estética entre os cinemanovistas. Envolvidos com os mesmos ideais, procuravam produzir cinema de forma independente, sem maiores preocupações com os acabamentos formais que caracterizavam a produção do tipo industrial, tão própria daquela feita pela companhia cinematográfica paulista Vera Cruz. Aliás, os cinemanovistas eram profundamente críticos a ela, apresentando-a como uma tentativa de reprodução de padrões hollywoodianos em terras brasileiras, sustentada, assim, em um falseamento da nossa realidade social e cultural.<sup>84</sup>

Se fundamentalmente os adeptos do Cinema Novo recusaram adotar um modelo único de estratégias formais, este fato não significou que eles estavam alheios ao cinema mundial e à idéia de um modelo, ao menos em linhas gerais, unificador. Ou seja, além de buscar os temas nas esferas marginalizadas da sociedade brasileira, estes jovens cineastas demonstraram laços estilísticos estreitos, sobretudo, com o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa.

---

<sup>82</sup> XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 14.

<sup>83</sup> VIANY, Alex. Cinema Novo, ano I. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 21-25.

<sup>84</sup> Id. *ibid.*, p. 28.

Tais influências foram sentidas em dois níveis principais: o neo-realismo italiano serviu como proposta similar de abordagem formal que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo de produção, linguagem direta. E a *nouvelle vague* (especialmente para um cineasta como Glauber Rocha) influenciou na afirmação do “cinema de autor”, o que possibilitou a consolidação das linguagens individuais dos principais expoentes do movimento.<sup>85</sup>

Assim, a partir desses elementos, emergiu um conjunto de procedimentos mais ou menos comuns à maioria dos diretores brasileiros engajados na denúncia social. Por um lado, técnicas abertas e simples (em contraste com sofisticação tecnológica do modelo de estúdios hollywoodianos), por outro, a veiculação de idéias complexas e revolucionárias, como a liberação do Terceiro Mundo e as teorias acerca do subdesenvolvimento.<sup>86</sup>

Efetivamente, os cinemanovistas não só se apresentavam como novos produtores cinematográficos, desejosos em apresentar uma produção que primasse pela independência no fazer e pela inovação estética, em contato com as novidades oriundas dos grandes centros cinematográficos europeus, mas, também inseriam o debate político sobre a função social da produção cinematográfica. No período pré-1964, ela se caracterizaria pela tentativa de inserção da temática nacional e popular, pela discussão da identidade nacional e pela crítica às contradições geradas pelo processo modernizador em curso.<sup>87</sup>

Tratava-se, no entanto, de um período democrático que logo viria a ser solapado e destruído pelo golpe militar perpetrado em abril de 1964. A segunda fase do Cinema Novo refletiu a crise das esquerdas ou as dificuldades trazidas à tona pelo regime militar. As ilusões e esperanças do período imediatamente anterior são substituídas por uma refração dos sujeitos e pela perplexidade diante da nova conjuntura. Os filmes ganharam uma dimensão analítica, muito mais acentuada e a questão política foi trabalhada de maneira bem mais sutil. Nessa etapa, não seria mais necessário ser tão didático e realista em relação aos problemas da miséria nordestina ou uma denúncia tão direta das injustiças sociais.

Na realidade, a partir deste momento, operou-se uma dupla transformação no panorama social e cultural cinemanovista. Primeiramente, a montagem de uma estrutura estatal autoritária e repressiva, contrária a qualquer

---

<sup>85</sup> FIGUEIRÔA, op. cit., p. 30-31.

<sup>86</sup> Id. *ibid.*

<sup>87</sup> GOMES, op. cit., p. 146-147.

forma de manifestação crítica ao processo de exclusão política e econômica dos setores populares, foi levado à frente pelas políticas desenvolvidas dos governos militares.<sup>88</sup>

Em segundo lugar, a partir da criação de novas condições de produção cinematográfica, em grande parte geradas pelo próprio processo de crescimento econômico verificado a partir de 1967, os cinemanovistas foram levados a uma dispersão estética, em busca de novas formas de produção e expressão, procurando se adequar ao novo mercado cultural em expansão. Entretanto, ainda que suas experiências fossem individualizadas, não perderam sua identidade de grupo, articulando-se, política e culturalmente, sempre que possível.<sup>89</sup>

Um exemplo deste fato é o confronto de idéias possibilitado pelo manifesto “Uma Estética da Fome”<sup>90</sup>, apresentado por Glauber Rocha na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, em 1965, e o texto de Gustavo Dahl, “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”<sup>91</sup>, publicado originalmente na Revista Civilização Brasileira. Enquanto o primeiro propunha o aprofundamento da postura estética e política característica dos primeiros momentos do Cinema Novo, o segundo apontava na direção do início de um diálogo profícuo entre a produção cinemanovista e as estruturas econômicas tradicionais, ou seja, as condições colocadas pelo mercado cinematográfico nacional, dominado quase que exclusivamente pelo produto estrangeiro, principalmente aquele de origem hollywoodiana.<sup>92</sup>

Dessa maneira, podemos visualizar não uma contradição insuperável, mas justamente as amplas possibilidades de inserção social que agora eram colocadas à produção cinematográfica e que representaram novos caminhos a serem trilhados pelo Cinema Novo. A busca de uma identidade cultural, afirmada pela inovação estética, que possibilitava uma abordagem original de temáticas relacionadas à realidade brasileira, foi mantida, ainda que abandonada, gradualmente, a postura radicalizada do cinema de autor, tão característica de suas primeiras produções, adotando-se técnicas de produção mais complexas, na qual a

---

<sup>88</sup> XAVIER, op. cit., p. 62.

<sup>89</sup> Id. ibid., p. 63.

<sup>90</sup> ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome 65. In: \_\_\_. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.

<sup>91</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. In: REVISTA Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

<sup>92</sup> FIGUEIRÔA, op. cit., p. 35.

diversificação e a especialização profissional foram a regra. Esta transformação se deu, no entanto, em condições de supressão das liberdades e de agravamento do arbítrio, exercido pelo Regime Militar instalado no poder após abril de 1964.<sup>93</sup>

Convém debater, portanto, os aspectos concernentes às propostas estéticas desenvolvidas pelos cinemanovistas a partir de 1964, e que caracterizaram as respostas individualizadas colocadas pelos mesmos, às novas condições de produção e de sobrevivência de uma linguagem crítica, preocupada com a realidade brasileira. É necessário compreender essas novas opções estéticas e narrativas, produzidas por estes cineastas, em sua complexidade, considerando o aspecto artístico em si, o aspecto mercadológico (necessidade de se inserir no mercado, de se fazer consumir) e o aspecto político (o trabalho artístico e crítico em tempos de arbítrio e repressão).<sup>94</sup>

No período compreendido entre 1965 a 1968, a preocupação se voltou para o debate interno, como se a perplexidade diante do golpe militar tivesse de ser digerida através de uma autocrítica, principalmente no que dizia respeito às percepções do popular e do nacional, predominantes no período anterior. São exemplares desse período os filmes: “O Desafio” (1966) de Paulo Cesar Saraceni; “O Padre e a Moça” (1965) de Joaquim Pedro de Andrade; “A Falecida” (1965) de Leon Hirszman; “O Bravo Guerreiro” (1968) de Gustavo Dahl; e “Terra em Transe” (1967) de Glauber Rocha.<sup>95</sup> Ao mesmo tempo em que os autores realizaram essa busca de uma identidade perdida, procuraram se transformar no campo da estética fílmica, adaptando-se às novas condições de mercado e preocupados em atingir um público o mais diversificado possível.

Trata-se, aqui, de uma estratégia claramente que se foi desenvolvendo no campo da comunicação: o abandono gradual de uma linguagem plena de símbolos, proporcionada pela articulação dos cortes e montagem, original das primeiras produções cinemanovistas, e de uma percepção de realidade, centrada na fotografia agressiva, que contrastava fortemente claros e escuros, própria de uma perspectiva realista, voltada a envolver e chocar o espectador.

Contudo, neste mesmo momento, tivemos a grande expansão do mercado de bens culturais, que acabou por moldar um novo perfil do consumidor de

---

<sup>93</sup> Id. *ibid.*, p. 27-28.

<sup>94</sup> RAMOS, Fernão. Os novos rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: \_\_\_\_\_. (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 357-361.

<sup>95</sup> Id. *ibid.*

cultura em nosso país. Essa expansão permitiu novas condições de produção, ao serem importadas novas tecnologias e ao ter como carro chefe justamente a produção televisiva. Por outro lado, aproveitando-se, também, do crescimento econômico, possibilitado por uma série de medidas tomadas pelo Estado autoritário, forjou-se um novo perfil de consumidor. Ele foi aos poucos se habituando às novidades tecnológicas e à modernidade característica dos grandes centros desenvolvidos.<sup>96</sup>

A expansão do mercado de propaganda demonstrou bem essa adequação, criando e difundindo novos hábitos, acelerando o processo de mercantilização e o consumismo exacerbado. Atingir esse público e abordar essa profunda transformação em curso foram os objetivos dos cinemanovistas, colocados na ordem do dia, principalmente a partir de dezembro de 1968, quando se dá o agravamento do arbítrio por meio da imposição do Ato Institucional nº 5.<sup>97</sup>

Estas mudanças configuravam um novo estágio no processo de modernização da sociedade brasileira. Agora não mais identificado com a inserção das camadas populares dentro de um viés democrático e nacionalista, mas através de um modelo concentracionista e excludente, pois foi à custa de imensos sacrifícios sociais, e de um pesado endividamento externo, que se possibilitou a expansão do parque industrial e da agroindústria, cuja produção se voltou, em regra, para o mercado internacional. Intensificando esse processo de exclusão, tivemos o agravamento da expansão urbana, gerado principalmente pelo forte êxodo rural e acompanhado da precarização das condições sociais e econômicas dos setores populares. Fato este que foi consolidado pela enorme concentração de renda e abandono dos investimentos sociais, características do denominado milagre econômico.<sup>98</sup>

Respondendo a estes primeiros desafios, os cinemanovistas consolidaram uma primeira transformação estética e temática, que acabou por conduzir ao desenvolvimento de uma linguagem fílmica menos radicalizada em termos narrativos, desprovida da agressividade tão característica das produções dos primeiros tempos. Também, ao mesmo tempo, incorporaram aspectos modernizantes, proporcionados pela expansão econômica em curso: equipamentos

---

<sup>96</sup> ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 113-114.

<sup>97</sup> FIGUEIRÓA, op. cit., p. 36.

<sup>98</sup> ORTIZ, op. cit., p. 70-74.

tecnicamente mais desenvolvidos, a fotografia colorida, a produção profissionalizada com a presença de assistentes variados e atores consagrados.<sup>99</sup>

Desta forma, podemos notar que foi justamente no momento em que se expandiu a sociedade de consumo, em que o processo de modernização autoritária foi posto em curso e suas primeiras conseqüências foram sentidas, que o Cinema Novo desenvolveu uma postura crítica a essa mesma modernização. Todavia, foi aí também que ele assimilou suas benesses, aproveitando-se de todo um desenvolvimento tecnológico que então era colocado à fruição da incipiente indústria cinematográfica brasileira.

É relevante realçar aqui que, a figura mais proeminente, cosmopolita e polêmica do grupo do Cinema Novo foi, como veremos mais adiante, Glauber Rocha. Primeiro porque ele não apenas se limitou ao realismo didático da primeira fase do cinema novo, mas tentou realizar, por meio de diversos recursos e linguagens, uma teorização e prática para a liberação do Terceiro Mundo e de superação do subdesenvolvimento. Durante os anos 60 e 70, Rocha viu-se envolvido em diversos projetos, que vão além de simplesmente dirigir, produzir ou escrever roteiros para filmes.

Aproveitando-se das brechas existentes nas propostas sugeridas pelos próprios encarregados da política cultural do regime militar, os cinemanovistas exploravam temáticas históricas ou mesmo procuravam introduzir o debate a temas contemporâneos, como a vida nas grandes cidades, a transformação dos costumes e tradições e a liberação sexual. O universo em desagregação do Brasil tradicional foi aqui enfocado como o espaço privilegiado para se pensar a profunda transformação pela qual passava a sociedade brasileira em pleno processo de modernização autoritária.<sup>100</sup>

Uma cultura urbana e mais diversificada (quando antes predominavam os filmes de temática nordestina ou alusões diretas à política) predominou nos filmes pós-AI-5, assim como na segunda fase, embora com uma ênfase mais carnavalesca e alegórica e, naturalmente, menos introspectiva. São exemplos: “Os Herdeiros” (1969) e “Quando o Carnaval Chegar” (1971) de Carlos Diegues, este último com referências à chanchada e a Carmem Miranda e “Azylo

---

<sup>99</sup> FIGUEIRÔA, op. cit.

<sup>100</sup> XAVIER, op. cit., p. 65-72.

Muito Louco” (1969) de Nelson Pereira dos Santos, inspirado em “O Alienista”, conto de Machado de Assis, para sutilmente ridicularizar o regime militar.<sup>101</sup>

Além do mais, muitas destas obras cinematográficas, de igual modo, refletiam o denominado “tropicalismo”. Este movimento cultural divulgado em todos os domínios da arte brasileira representou a revisão ideológica do fim dos anos de 1960 e a retomada da discussão a respeito do caráter nacional. Estilisticamente, a fase tropicalista/antropofágica do cinema novo relacionou-se, fundamentalmente, à inclusão de elementos *kitsch* aliados a uma roupagem moderna e a uma sofisticação tecnológica, mesclando o primitivismo e a idéia da deglutição e do sincretismo cultural. É significativo afirmar que o tropicalismo e o Cinema Novo nesta sua fase tropicalista não foram uma repetição de alguns lemas e procedimentos modernistas. Celso Favaretto diz que:

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito.<sup>102</sup>

Talvez precisamente por essa natureza polissêmica e auto-referencial o Cinema Novo não conseguiu conquistar um público maior. Mas, seguramente uma das outras razões foi o divórcio entre o que é retratado na tela e a linguagem e a estrutura dos filmes. Os filmes dessa época retratavam o povo, comunidades pobres, subúrbios e favelas, porém a forma, as vozes narrativas e os pontos de vista eram próprios da classe média intelectualizada, que, por sua vez, formava a maioria do público desses filmes.<sup>103</sup>

Foi-se difundindo, logo, uma imagem idealizada e mistificada da pobreza e do atraso terceiro-mundistas. Paulo Emílio Salles Gomes, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, texto que aponta questões da teoria pós-colonial mais de dez anos antes dela formar-se “oficialmente”, afirma que essa dificuldade deriva do não-reconhecimento por parte dos realizadores da sua própria origem colonizadora, criando como consequência a impossibilidade deste cinema ultrapassar seu caráter mítico. Diz ele:

---

<sup>101</sup> Id. Ibid., p. 75-76.

<sup>102</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. p. 49.

<sup>103</sup> FIGUEIRÔA, op. cit., p. 35-37.



Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do cinema novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma [...]. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada.<sup>104</sup>

Por outro lado, sabe-se que mesmo essa visão imprecisa (e, por vezes, demasiado maniqueísta) da sociedade brasileira teve um impacto muito grande na vida política brasileira, especialmente para os realizadores. A própria idéia de Brasil mudou depois do Cinema Novo, principalmente, no exterior. Através de um meio que supostamente atinge mais gente que a literatura, por exemplo, o cinema permitiu contar ao mundo (está-se referindo ao círculo restrito de festivais internacionais e ciclos fechados a um público intelectual que chegaram a exhibir estes filmes) o abismo cada vez maior entre as classes no país e as dificuldades de mudar esta situação com um regime autoritário.<sup>105</sup>

Roberto Schwarz, em uma análise da estética terceiro-mundista, localiza a importância geral do intelectual terceiro-mundista na década de 1960 e início da 1970. Em suas palavras:

Ao público patricio, provinciano pela natureza das coisas, estes artistas deram o espetáculo importante do intelectual que se debate no coração da atualidade mundial. E à intelectualidade do primeiro mundo, paralisada pelo auge capitalista da época e pelas sucessivas revelações sobre a vida soviética, davam o espetáculo grato de uma sociedade em movimento, onde a audácia, a improvisação e, sobretudo, o próprio intelectual podiam alguma coisa.<sup>106</sup>

Convém ainda lembrar que o Cinema Novo (o movimento) não se desarticulou apenas por fazer parte de uma estética diretamente ligada ao terceiro mundismo ou porque simplesmente “passou de moda”, mas, porque aumentava no Brasil dos anos 70 o terror da censura, da perseguição política, e do patrulhamento

---

<sup>104</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1994. p. 102-103.

<sup>105</sup> FIGUEIRÔA, op. cit., p. 226-229.

<sup>106</sup> SCHWARZ, Roberto. Existe uma estética do Terceiro Mundo?. In: \_\_\_. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 108.

ideológico feito pela própria esquerda. Os cineastas que fizeram parte dele prosseguiram suas carreiras, a partir da segunda metade dos 70, já desligados do movimento (embora para alguns, especialmente Glauber Rocha, seja difícil afastar-se do rótulo). Entretanto, os filmes dessa época perduraram por suas qualidades intrínsecas e também porque souberam equacionar uma imagem mais definida e real (e não apenas e nem sempre realista) do país e suas contradições, por meio de uma linguagem vanguardística.<sup>107</sup>

Neste contexto, o Cinema Novo foi “substituído” pelo movimento “udigrudi”, o cinema-lixo de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, entre outros, que apareceu como, simultaneamente, uma rejeição (principalmente do intelectualismo e das opções estéticas alinhadas ao cinema europeu) e uma radicalização do Cinema Novo. Sem pretensões tão internacionalistas e sem uma política tão definida para o terceiro mundo, o cinema “udigrudi” (a suposta pronúncia brasileira de underground) mesmo assim fez sua afirmação sobre como deve ser a estética terceiro-mundista: a partir do lixo, das sobras podres (que pode ser tanto lixo cultural, lixo midiático, como lixo tecnológico) do primeiro mundo. No terceiro mundo havia que se fazer um cinema necessariamente precário, mal-acabado, violento, iconoclasta e antiburguês.<sup>108</sup>

Assim, o Cinema Novo, ao longo dos anos de 1970, foi perdendo sua posição como único discurso cinematográfico alternativo e sua razão de ser como movimento. A direita ou censurava e punia impiedosamente ou o tolhia. A esquerda efetuava um frustrante patrulhamento ideológico. Contudo, o seu valor histórico foi-se confirmando no decorrer do tempo: o Cinema Novo talvez tenha sido o mais bem realizado prolongamento do discurso e da estética terceiro-mundistas no Brasil. Junte-se a isto, o fato de ele assumir bravamente a herança modernista de reabrir a questão da identidade nacional e do cosmopolitismo da cultura brasileira.

### **3.2 Concepções Glauberianas de Arte Cinematográfica**

Podemos dizer que no contexto do Cinema Novo, Glauber Rocha, guardando mais distanciamentos, do que aproximações com seus pares é, sem dúvida, o seu artista mais conhecido e singular. As suas concepções

---

<sup>107</sup> XAVIER, op. cit., p. 96-101.

<sup>108</sup> Id. ibid., p. 67-72.

cinematográficas localizam-se dentro da abordagem de algumas problemáticas que se encontram presentes em toda a obra do diretor, por meio da recorrência de temas como: a oposição entre o Arcaico e o Moderno, a Poesia e a Política, a Exploração de Classes, a Disputa pelo Poder, a Luta entre o Bem e o Mal, a Revolução, a Morte, dentre outros.<sup>109</sup> Trata-se de uma visão complexa, que agrupa diversos níveis de abordagem da arte, da política, da cultura em um discurso cinematográfico peculiar.

O cinema glauberiano possui um sentido eminentemente político. A estética deve estar subordinada à ética, que se vincula com transformações políticas, econômicas e culturais. Nascido em 1939, de geração que vivenciou a infância, adolescência e início da vida adulta sob os anos de desenvolvimentismo nacionalista, Glauber Rocha pauta a existência pela luta anti-imperialista e pró-Terceiro Mundo. Do movimento que liderou, diz: “O cinema novo foi um movimento político que se expressiu através do cinema, que é a mais poderosa e moderna de todas as artes”.<sup>110</sup> Para ele, não se pode separar a arte da vida.

A sua formação cinematográfica dá-se em um momento da emergência dos cinemas novos europeus e da crise do cinema clássico norte-americano. Neste sentido, o exercício de crítica cinematográfica, nos cadernos culturais baianos, no final da década de 50, expressa bem o impacto que movimentos como o neo-realismo e a *nouvelle vague* exerceram sobre seu espírito, levando-o a defender o denominado “cinema de autor”.<sup>111</sup> No entanto, Glauber Rocha também é filho do nacional-desenvolvimentismo dos anos JK, sendo também defensor de um cinema industrial tipicamente brasileiro, a somar com os esforços de um país que lutava para superar a “situação colonial”, tornando-se soberano e independente.

Dessa maneira, um país soberano se faria com um cinema singular, e vice-versa. O intento deste autor parece ser o de buscar desvios, linhas de fugas e

---

<sup>109</sup> VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 98-99.

<sup>110</sup> ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney (org). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 72.

<sup>111</sup> Em que o diretor tem controle de todas as etapas da produção, sendo responsabilizado inteiramente pelo resultado final, tal qual um literato. Conceito sistematizado a partir do estudo da obra de alguns cineastas hollywoodianos, como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray e Samuel Fuller, alvos de muita tinta na “Cahiers du Cinéma”, e de outros da vanguarda socialista russa. Sobre a noção de autoria da *nouvelle vague*, e sua influência no Brasil, ver: BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores**: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.

atalhos a partir dos quais possa manter, em movimento, o seu fazer artístico. A necessidade de se “reinventar” um país, leva-o a estabelecer um diálogo profícuo com correntes cinematográficas capazes de lhe fornecerem elementos estéticos já solidificados, em função de um cinema assumidamente crítico e político.

É importante notar e destacar que muitas das concepções fílmicas de Glauber Rocha sofreram importantes influências de cineastas, tanto europeus como norte-americanos. Há, no percurso deste autor, uma constante revisão da poética do cinema que envolve, em certa medida, o estatuto de seus próprios filmes em um quadro histórico maior. Nesta linha, ele encontra elos com experiências cinematográficas de Eisenstein, Buñuel, Rossellini, Pasolini e Godard, por exemplo. Influências estas que evidenciam jogos de espelho que rebatem sobre sua própria obra.

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948) é presença marcante em Glauber Rocha, seja nas declarações e escritos, seja em suas películas. O citado artista russo defende um cinema político, pois, seus filmes como “O Encouraçado Potemkin” (1925) e “Outubro” (1928) são conhecidos por seus efeitos propagandísticos, condicionadores e hipnóticos.

Eisenstein utiliza, nestas obras, do artifício dos planos estáticos e da repetição de cenas, subordinado à técnica racional de montagem, ou seja, aproximação de dois planos opostos, em forma de tese-antítese, seguidos por um plano-síntese revolucionário. Além do mais, há ainda a chamada “composição polifônica” que pode ser entendida como uma contraposição e depois junção de elementos interiores de um plano, como fotografia, personagens e som.<sup>112</sup>

Glauber Rocha agencia esses elementos temáticos e estéticos em outro contexto cultural e histórico, colocando-os a funcionar, por exemplo, no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964). A montagem desta obra, influenciada pelo estilo ideológico do artista russo, atinge seu ápice ao justapor o clímax simbólico da cena do sacrifício ao clímax épico do massacre em Monte Santo. Por caminhos diferentes, articula-se coerentemente o discurso revolucionário estético e o político simbolizando momentos históricos de crise social, referenciando um espaço-tempo

---

<sup>112</sup> Esse modo de montagem resulta das analogias que Eisenstein tomou à música para sugerir a criação de filmes que transcendessem o limite de organização linear de um filme por sua narrativa. Assim, uma obra cinematográfica buscaria tramcar uma série de estímulos periféricos que levariam a uma “unidade através de síntese”. (ANDREW, J. Dudley. **The major film theories**: an introduction. Oxford: Oxford University Press, 1976. p. 59-60).

ético-estético no qual a violência deveria causar repulsa e o sentimento de justiça deveria orientar a ação do ser humano.

Luis Buñuel (1900-1983) é outro cineasta surgido das vanguardas modernistas dos anos de 1920 que marcou e influenciou o cineasta baiano. O cinema de Buñuel é marcado pela crítica surrealista e anarquizante dirigida ao poder civil e religioso do mundo latino. Em algumas de suas obras, Glauber Rocha desterritorializa esses elementos, colocando-os em outro campo enunciativo.

Em 1969 para responder às críticas levantadas em relação ao filme “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969), escreve dois textos nos quais procura defender uma arte “irracionalista”, “antropofágica”, “surrealista-tropical”.<sup>113</sup> A saída para o artista e intelectual terceiro-mundista estaria em explorar as virtualidades da “desrazão” e do “irracional” presentes na cultura popular. Diz:

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da revolução burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.<sup>114</sup>

Glauber Rocha é também profundamente marcado pelo neo-realismo, movimento que, com forte pendor antropológico e militância política e cultural, buscava retratar a vida dos miseráveis na Itália do pós-guerra.<sup>115</sup> Surgido no seio da resistência contra o fascismo pelas mãos principalmente de Rossellini, Visconti e De Sica, entre outros, esta corrente cinematográfica busca dar um caráter documental ao cinema de ficção. Negava-se o “velho” realismo ao utilizar-se de episódios “reais”, câmera em preto-e-branco, tomadas longas, cenários realistas e atores amadores.

Não há uma preocupação de impor uma moral à história, como no realismo clássico. Rossellini, por exemplo, parece antever no fotografismo da

---

<sup>113</sup> Não podemos esquecer que Glauber Rocha sofreu grande influência de Oswald de Andrade, que, nos anos de 1920 do século passado, defendendo uma arte antropofágica, prefigurou o tropicalismo.

<sup>114</sup> ROCHA, Glauber apud PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1994. p. 137.

<sup>115</sup> Sobre a penetração das idéias neo-realistas no Brasil, ver: FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Na América Latina, ver: SARNO, Gerardo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.

realidade crua, a sacralidade da vida, a presença inefável de Deus<sup>116</sup>, o que leva Glauber Rocha a denominar sua estética de “documentarismo-transcendental” e “*mise-en-scène* da Mística”.<sup>117</sup> Uma declaração sua, que resume os princípios contidos no seu manifesto “A estética da fome” (1965), explicita o papel que a obra de Rossellini desempenhou na sua concepção de cinema:

A técnica é *haute couture*, é fresca para burguesia se divertir. No Brasil, o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas, pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil.<sup>118</sup>

O cineasta baiano, contudo, não fica preso à retórica de Rossellini, segundo a qual é possível ao artista ter acesso direto ao real, conhecendo as coisas na sua essência intrínseca. Fazendo parte de imagética plural, múltipla, em que elementos de correntes estéticas conflitantes são liquidificados, em uma mistura única e singular, a característica citada acima, é somente mais um ingrediente para compor e elaborar os seus filmes.

Outra significativa influência nas concepções cinematográficas de Glauber Rocha foi a do também cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Assustado com a hegemonização da sociedade de consumo e da vida burguesa, Pasolini, além de artista, intelectual, defende que a linguagem neo-realista deve ser superada por uma estética que desse conta de nova realidade. A defesa do “cinema de poesia”, em oposição ao “cinema de prosa”, vai nesta direção. Em suas palavras:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> “Stromboli” (1950) e “Francesco, arauto de Deus” (1950).

<sup>117</sup> ROCHA, Glauber apud PIERRE, op. cit., p.155.

<sup>118</sup> ROCHA, Glauber apud REZENDE, op. cit., p. 78. Além disso, esta filiação pode ser vista no texto glauberiano. “ neo-relismo de Rossellini”, presente em seu livro ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. p. 150-157.

<sup>119</sup> PASOLINI, Pier Paolo. “Cinema de prosa e cinema de poesia”. In: \_\_. **Diálogo com Pier Paolo Pasolini**: escritos (1957-1984). São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986. p. 104.

Vê-se aí, articulado teoricamente, o rompimento com a estética neo-realista, já bastante evidenciada, por exemplo, no seu filme “Gaviões e passarinhos” (1966). A partir daí, seu cinema toma matizes oníricas, levando-o a conjecturar o que denomina de “câmera subjetiva indireta livre”, instrumento-mor do cinema de poesia. Pasolini talvez a tenha teorizado a partir do conceito de “discurso indireto livre”, construído pelo russo Mikhail Bakhtin, para descrever o artifício literário em que o personagem fala por outro em primeira pessoa. Discorrendo sobre esta técnica, Pasolini procura explicar o artifício de alguns cineastas modernos, como Jean-Luc Godard, Glauber Rocha e Bernardo Bertolucci, de utilizarem alter-egos (anti-heróis) nas películas, através dos quais canalizam suas visões sobre a sociedade e a vida.

Um filme de Glauber Rocha como “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969) é pródigo no deslocamento das noções estéticas que Pasolini tematiza então na Itália. A subjetiva indireta livre é levada quase à exaustão pelo cineasta brasileiro, que a contorce e a tensiona tanto que ela adquire sentido fantástico, metafísico, obedecendo a estratégias diversas. Ativada em uma sociedade diferente da italiana, ela é importante mecanismo de auto-avaliação da intelectualidade de esquerda. Antônio das Mortes e o professor de História são, no filme citado, os alter-egos do cineasta baiano. É principalmente por meio deles que se externa uma visão de mundo e se exercita poder de autocrítica.<sup>120</sup>

Pode-se dizer que tanto Pasolini, como Glauber Rocha e outros cineastas que discorriam nos seus filmes acerca das possibilidades revolucionárias da inversão da violência cometida pelo “opressor” contra o “oprimido”, estavam profundamente imbuídos das idéias do teórico anti-colonialista Frantz Fanon. Seu livro, “Os condenados da terra” (1961)<sup>121</sup>, marcou profundamente as esquerdas ocidentais nos anos 60.

Conseqüentemente, o manifesto “A estética da fome”, escrito por Glauber, em 1965, possuía fortes relações de parentesco com o livro de Frantz Fanon, no que diz respeito à questão da arte-revolução. Glauber Rocha propõe uma “arte revolucionária” calcada na violência latente contida no oprimido. Para ele “[...] somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode

---

<sup>120</sup> O pescador *Firmino* de “Barravento” (1961), o matador profissional *Antônio das Mortes* de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e o militante e poeta *Paulo*, de “Terra em transe” (1967) haviam sido seus alter-egos anteriores.

<sup>121</sup> FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”.<sup>122</sup> Os limites, pois, da cultura nacional estão intrinsecamente ligados aos níveis de autonomia política da nação e a de seu povo.

Neste contexto, o cineasta baiano na defesa do cinema autoral, não pôde também deixar de dialogar com a chamada *nouvelle vague*, principalmente com um de seus principais representantes, ou seja, Jean-Luc Godard (1930). Este movimento surge no final da década de 1950, com os primeiros filmes de jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, realizador de “Os Incompreendidos”(1959) e Jean-Luc Godard, diretor de “Acossado” (1960).

Jean-Luc Godard, de certa forma, expressa caso à parte na *nouvelle vague*. Gradualmente, no decorrer da década de 1960 vai radicalizar seus princípios norteadores, abandonando os pares. Unindo revolução estética com revolução política, escreve em 67:

Cinquenta anos após a revolução de outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito a acrescentar sobre este estado de coisas. Exceto que, em nosso modesto nível, devemos também criar dois ou três Vietnams no interior do imenso império Hollywood-Cinecitta-Mosfilm-Pinewood, tanto econômico quanto esteticamente, ou seja: lutando em duas frentes, criar cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos.<sup>123</sup>

Glauber Rocha já vinha acompanhando atentamente a produção godardiana desde o começo de sua carreira. Inicialmente manifesta mais admiração do que recusa. Compartilhando a visão de autor do cineasta francês, diz, logo no início dos anos de 1960:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.<sup>124</sup>

Porém, enquanto Glauber Rocha, lutando para criar um cinema nacional, buscava inventar um povo, ente “inexistente”, dada nossa posição subserviente no mundo, Godard se debatia com típica sociedade liberal-burguesa

---

<sup>122</sup> ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha**: Esse Vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 597.

<sup>123</sup> GODARD, Jean-Luc apud Id. *ibid.*, p. 231.

<sup>124</sup> ROCHA, Glauber apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 37.



européia, cada vez mais cerceada pela indústria cultural norte-americana, que ameaçava o status de intelectuais e artistas, herdeiros de sólida tradição humanista.

Desta forma, como se percebe anteriormente, o cinema glauberiano sofre inúmeras influências dos mais diversos cineastas mundiais e também de movimentos cinematográficos em voga nos anos de 1960. Glauber Rocha elabora, então, uma visão muito pessoal de cinema e de arte, cujo objetivo é fundar uma linguagem cinematográfica que seja originalmente brasileira, tanto na forma, quanto no conteúdo. A sua opção é por uma linguagem enfaticamente simbólica, capaz de atingir o público não apenas pelo raciocínio formal lógico, mas também pela intuição.

Aqui é significativo notar o caráter alegórico da arte cinematográfica glauberiana. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, a estética alegórica torna-se um procedimento marcante no momento em que o problema da industrialização e modernização é definitivamente colocado. A valorização do universo alegórico, de alusão pluralista e diversa, gera uma inversão do real, na medida em que seus elementos se desprendem de referências fixas ou concretas, passando a articular metáforas, insinuações e figurações. Portanto, pode-se dizer que a alegoria implica um caráter ambivalente em relação ao mundo social, constituindo uma atitude crítica que demonstra desconfiança em relação ao imediatamente perceptível.<sup>125</sup>

Como procedimento estético, a alegoria articula-se a uma consciência de crise, consolidando-se na segunda metade da década de 1960, período em que o debate e militância teriam favorecido uma sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador. Assim, as figurações muitas vezes fragmentadas dos filmes alegóricos provocam no espectador uma reflexão que o remete a uma “outra cena”, que não é explicitamente representada na obra em imagem e som. A recepção de tais filmes completar-se-ia no momento em que o espectador decifrasse o que vê na tela, uma relação com o contexto concreto do qual participa na vida ordinária.<sup>126</sup>

Para Xavier, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é o exemplo capital de alegoria do Brasil. Filme de ruptura, anterior ao golpe de 1964, representaria um novo horizonte de linguagem resultante do desejo em expressar o destino nacional

---

<sup>125</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.59.

<sup>126</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.10.

numa obra-síntese. Entre a “outra cena” e a totalidade, pode-se considerar que a representação comporta uma duplicidade disjuntiva.<sup>127</sup> Na concepção formulada por Walter Benjamin, a alegoria ganha tom alusivo tomado a partir da composição de elementos díspares e da concentração de aspectos fragmentários que não valem por si, cada um deles podendo ser substituído pelo outro. A proposta benjaminiana sugere que a alegoria duplica o real apenas indiretamente por se constituir sempre em fragmentos – como enigmas a serem decifrados – e nunca de forma completa.<sup>128</sup>

O próprio Glauber Rocha deixa clara a sua opção por trabalhar com essa forma estética, fato que indica uma convergência entre seu discurso e sua recepção. Para ele, suas imagens – como representações da realidade e expressões diretas dos elementos da cultura popular – são abstrações simbólicas e alegóricas, já que faz filmes de ficção ligados à realidade latino-americana com uma linguagem que expressa os mitos mais profundos do povo latino-americano herdados da cultura negra, da cultura indígena, da moralidade do povo, da imaginação visual, da arquitetura, das roupas, da cultura popular que não é burguesa.

O cineasta explicita seu mecanismo de utilização da ficção a partir de uma linguagem simbólica e alegórica como forma de atingir e expressar a própria realidade. Sua preocupação é, deste modo, a de fundir as duas dimensões. No caso, a ficção extraída da realidade gera um real alegórico – aqui igualmente entendido mediante outras categorias, tais como real simbólico, “fantástico” ou transcendente. Glauber Rocha usa os mitos populares nacionais – formas alegóricas e fantasiosas da sociedade – para denunciar uma “realidade atrasada composta pela desigualdade social”. Eles serviriam então para desmistificar o real, atualizado, tanto no cinema, quanto na realidade sob formato mítico, fantasioso, simbólico.

O entendimento de um real alegórico geograficamente ampliado sugere que a duplicidade das imagens glauberianas não se restringe a uma espacialidade específica. Não apenas a realidade brasileira, mas também a continental pode estar contida em seus símbolos e fantasias. Dessa perspectiva, os mitos brasileiros têm um papel específico e fundem-se diretamente com a realidade, servindo funcionalmente como fonte de denúncia e transformação do mundo social latino-americano. Sendo assim, o mito é menos alegórico do que parte da própria vida ordinária que precisa ser mudada.

---

<sup>127</sup> Id. *ibid.*, p. 11-12.

<sup>128</sup> HOLANDA, *op. cit.*

Assim, o cinema seria um meio privilegiado de comunicação, pois permitiria a utilização de recursos alternativos capazes de levar o público a compreender a realidade por outro âmbito, que não fosse apenas o racional. Este cineasta mergulha na cultura e na religiosidade brasileira (negra, branca e indígena) considerada, por ele, como imprescindível na constituição do inconsciente coletivo nacional. É a partir deste, que ele propõe uma nova consciência política, erigida com base nos arquétipos primitivos do Brasil.

No cinema glauberiano há elaborações de discursos fílmicos, nos quais a pluridimensionalidade do tempo é pensada de forma articulada. Daí a imersão em um outro universo: o do Aion, o Tempo Total, que, tal como o vazio, é infinito em suas duas extremidades – o passado e o futuro. Tempo que repousa na idéia mesma do paradoxo. Glauber Rocha desvia-se, assim, de uma concepção de história alojada apenas no passado, pronta e acabada, para uma idéia de história, onde os discursos se inscrevem no próprio presente.<sup>129</sup>

O passado e o futuro passam, dessa forma, a não designarem o antes e o depois, tornando-se dimensões do próprio presente, na medida em que este contrai os instantes e revela possibilidades. Um tempo que mistura outros tempos, em forma de espiral, descentrado, desencontrado. O tempo como multiplicidade é a massa de tempo, gigantesco folheado ontológico, plano das coexistências virtuais, onde o tempo não “passa”, mas se conserva como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões.<sup>130</sup>

Neste aspecto, Glauber Rocha efetua a técnica do “distanciamento” do teatro de Bertold Brecht, não apenas no nível da montagem (como era comum nas práticas da *nouvelle vague*), mas também na própria estrutura fílmica. Dessa maneira, este artista, ao propor uma espécie de retorno às origens, promove um deslocamento da percepção do espectador, passa a estranhar uma realidade que outrora lhe era familiar, percebe o absurdo dessa realidade agora distanciada, e se convence da necessidade da intervenção transformadora.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> NOVA, Cristiane. **A história em transe**: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. Anais... São Paulo: Intercom, 2003. 1 CD.

<sup>130</sup> PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 185.

<sup>131</sup> ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 151.

Este recurso brechtiano do distanciamento também se configura na representação dos atores, que assumem as funções de personagem e de narrador, já que eles devem atuar explicitando a sua representação. Todavia, essa atitude não acompanha toda trama, a personagem deve em determinados momentos assumir o papel, desdobrando-se em sujeito e objeto alternadamente. Esta técnica faz com que o ator se dirija ao público com a intenção de denunciar uma realidade.<sup>132</sup>

Com o mesmo objetivo, visando destacar a atuação e exprimir uma atitude crítica, os gestos são intensificados e os movimentos dos atores por si só expressam uma comunicação. Esse recurso nos filmes de Glauber se manifesta, por exemplo, na representação de Corisco, quando o cangaceiro no duelo com Antônio das Mortes pula em sua frente, ou quando os personagens de “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969) entram em possessão. É aí que o cineasta baiano afirmava que seu cinema era de *mise-en-scène*, por dar destaque à mímica na encenação.

Igualmente, há um entrecruzamento entre o mito e a realidade, a partir da concepção teórica do teatro épico-didático de Bertold Brecht. O teatro épico de modo geral é uma narrativa que conta fatos (logicamente imaginários) grandiosos relacionados a um povo, a sua estrutura parte das raízes desse povo e destaca as suas vicissitudes. Comumente é uma epopéia, onde se descreve a trajetória de um herói, que simbolicamente representa o destino de uma determinada comunidade.<sup>133</sup>

Conseqüente com a proposta épica, o didatismo brechtiano por sua vez, visa apresentar, debater e esclarecer o espectador sobre essa totalidade e o conjunto das relações sociais que a compõe. O didatismo das obras tem como função, portanto, despertar o espectador sobre as condições sociais na qual está inserido, e ao mesmo tempo pretende provocar nele uma atitude de revolta diante destas condições.

O método dialético épico-didático é adotado pelo cineasta em todos os seus filmes dos anos de 1960. Glauber Rocha vai ampliar a sua utilização, estendendo, por exemplo, a função didática. Ela se dirige não apenas ao espectador, no sentido de provocar nele a indignação revolucionária, mas, também pretende transformar a sua percepção estética.

---

<sup>132</sup> Id. *ibid.*, p. 153.

<sup>133</sup> Id. *ibid.*, p. 147.

No texto “A revolução é uma Eztetyka”, ele afirma que o método brechtiano é fundamental na abordagem dos problemas referentes aos países pobres, pois, o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva e o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido só seriam abordados adequadamente por meio de uma expressão revolucionária. E ainda, ao criar a sua obra a partir deste método, o artista já estaria atuando revolucionariamente, tanto no campo da arte, quanto no campo político, realizando desta forma uma revolução cultural-histórica.<sup>134</sup>

Neste caso, a arte, como revolução, é anti-razão. Ela é mergulho no imprevisto, experiência instauradora, ruptura com o senso comum, como os limites e convenções. Expressa a condição histórica e cósmica em sua totalidade. A arte comunica as tensões e rebeliões diante do insuportável, encarnando o que há de imprevisível na prática histórica, a possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia. Por este viés, o artista precisa incorporar o imaginário, o místico, para produzir os signos da luta correlatos à emoção estimulante e reveladora. Esta é uma das matérias de que se compõe o fazer artístico do cineasta empenhado na liberação do inconsciente da cultura cristalizado no mito.<sup>135</sup>

Cabe reiterar a composição do cinema épico-didático como ritual da anti-razão, contra o teatro-cinema como instituição burguesa, a favor de uma arte em sintonia como o mito popular em uma apropriação material (de corpo, gesto, e fala) que é libertadora, em virtude ao consenso que a ordem social fabrica. Se a mística, como linguagem popular da rebelião, é um momento de expressão que a razão não compreende, para o artista, todavia, ela é um campo de experimentação tonificado pela energia revolucionária que vem do inconsciente coletivo que o cineasta teria acesso.<sup>136</sup>

Por esse motivo, Glauber Rocha critica de forma veemente as estéticas do realismo socialista e da arte marxista em voga no Brasil dos anos 60, de viés nacional-populista patrocinada principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Nas suas palavras:

Não basta inverter a moral capitalista por uma socialista e conservar a estrutura do cinema americano para fazer um Cinema Novo. O que

---

<sup>134</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1981. p. 66.

<sup>135</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 22-23.

<sup>136</sup> Id. *ibid.*, p. 23.

deve ser transformado radicalmente é a própria estrutura do cinema americano fundada num pensamento antidialético.<sup>137</sup>

Glauber Rocha considerava um ato desrespeitoso oferecer ao público uma arte de fácil assimilação e, portanto, somente um cinema fundado nos elementos formadores da cultura do país e em consonância com as suas condições econômicas, seria capaz de erigir uma arte autêntica e revolucionária. O seu propósito era não apenas mudar a consciência, porém, mudar a forma de pensar dessas consciências e, por isso, influenciar o espectador. Busca-se outras formas de comunicação, atingindo-o tanto de modo consciente, como de modo inconsciente, levando-o a novas formas de reflexão sobre a situação social dos países latino-americanos.

Entretanto, a síntese dos vários elementos que dão forma aos filmes de Glauber Rocha, como a montagem elíptica, o discurso mítico associado ao discurso dialético, a *mise-en-scène* teatral, não facilita a leitura dos filmes por parte do espectador, frustrando muitas vezes a comunicação com as massas como almejava o diretor. Por considerar que a sua linguagem estaria desvinculada do condicionamento político, econômico e moral do colonizador, ele se recusava terminantemente em fazer concessões estéticas para facilitar a comunicação, como faziam os cepecistas. No seu dizer:

Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores e artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome de intenção política progressista. Isto é traição que não acredito porque o fenômeno político, o fenômeno social, só ganham sua importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz 'para novas idéias, novas formas'. Não há outra saída.<sup>138</sup>

Então, sua proposta de arte cinematográfica era revolucionária não só no âmbito econômico e político, mas também no âmbito moral-ético, pois ele acreditava que uma mudança apenas na infra-estrutura seria insuficiente para uma real transformação da sociedade. A revolução econômica e política deveria, segundo a sua visão, ser acompanhada de uma revolução cultural, pois, pouco adiantaria a

<sup>137</sup> ROCHA, op. cit., p. 70.

<sup>138</sup> Id. Ibid., p. 138.

libertação econômica dos homens, se a consciência também não alcançasse sua autonomia.

Aqui é relevante dizer que Glauber Rocha possuía um posicionamento controverso em relação à classe operária (ou ao povo como era costume denominar), na qual exprimia sentimentos de amor e ódio. O seu cinema buscava os motivos da suposta passividade da população mais pobre, assim como buscava os caminhos de uma possível libertação revolucionária dessa população, e no qual esse segmento fosse o agente histórico da transformação. Ele procura nos elementos da cultura popular, na religiosidade e na história brasileira a pulsão revolucionária capaz de libertar esse povo da opressão colonizadora. No seu entender:

As velhas interpretações econômicas, sociológicas, e antropológicas pouco valem diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe. Macuanaíma, com o sentimento da verdade sem pudor, tenta responder um pequeno capítulo deste misterioso questionário. Antonio das Mortes, por todos os santos amém! – tenta responder outro capítulo, porque precisamos também de santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX.<sup>139</sup>

O cinema possui aqui um interesse pedagógico, tanto no sentido de colocar os espectadores em contato com as mazelas do subdesenvolvimento e despertar a sua indignação, quanto no sentido de criar no público uma ligação mais visceral com a cinematografia feita no país. Criando também o hábito, não apenas de assistir, mas o de sentir organicamente que aquilo que é refigurado diz respeito a ele: as suas esperanças, medos e suas idéias, jeitos, gestos e costumes da população brasileira.

Assim, Glauber Rocha tomou o nacional-popular em sua feição de arte pública mobilizadora de grandes “formas da cultura” como o mito, a epopéia e a tragédia, gêneros que julga já assentados no imaginário popular e instalados nas elaborações inconscientes, portanto, mais enraizados nas formações nacionais. Suas intuições estéticas e suas convicções políticas evidenciaram um cineasta atormentado pelo imperativo de intervenção, empenhado em articular a invenção formal como gesto político e a militância ideológica como fato de estilo. Relação

---

<sup>139</sup> ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 412.

intersubjetiva na qual entra em jogo toda a gama dos afetos, emoções e pulsões humanas

#### **4 IMAGENS E SONS CONVULSIONADOS DO TERCEIRO MUNDO**

Neste último capítulo pretendemos nos aprofundar nos exames dos três filmes importantes de Glauber Rocha, na década de 1960, que são: “Deus e o



Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967) e “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969). Não temos o intuito de esgotar as análises das obras e, assim, apresentaremos algumas de suas características mais fundamentais, destacando certas particularidades de suas narrativas fílmicas, singularidades de certos personagens e, principalmente, a vinculação de aspectos culturais e políticos às noções de historicidade e temporalidade.

#### **4.1 “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e a narração ficcional da história**

Pode-se afirmar que “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) inscreveu-se na efervescência ideológica dos anos de 1960 que acreditava na possibilidade de se mudar o país e cuja referência era a arte como agente da revolução. Tratou-se, de certa maneira, de sua busca concreta, ainda que tal concretização se desse mais no plano da imaginação, já que a idéia de revolução permaneceu mais como utopia. Crítico da cultura popular e religiosa brasileira, Glauber Rocha, promoveu neste filme, a aproximação das crenças da origem e do fim do mundo da própria história do Brasil. Estabeleceu entre mito e história inúmeros pontos de contato que encontraram na profecia utópica do sertão-mar sua expressão sintética máxima.

Nesta obra, a construção fílmica é conduzida rigorosamente, em uma cadência visual e auditiva de extrema coerência. Por sua vez, os diálogos funcionam como uma síntese que reforça a ação, não só pela natureza gramatical, mas, sobretudo, pela relação emocional proporcionada aos personagens, e mais ainda, por funcionar no sentido de ajustar à condição realista e não-realista. Enfim, a estrutura rítmica e a arritmica da película colocam todos seus movimentos em constante choque, seja jogando a imobilidade contra o movimento geométrico, ou vice-versa, reinando um “caos” controlado e descontrolado do debate imagético.<sup>140</sup>

É necessário dizermos que “Deus e o Diabo na Terra do Sol” possui princípio, meio e fim, já que conta uma história. O que o torna diferente do cinema narrativo clássico, por exemplo, é a organização da narrativa baseada no modo de lidar com o tempo que foge às convenções estabelecidas. Há uma incorporação da

---

<sup>140</sup> GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GERBER, Raquel et al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 92-93.

tradição do cordel no nível de sua estrutura básica, sendo o início da história marcado pela separação do protagonista do seu meio original.<sup>141</sup>

Este filme, visto de um plano geral, é o resultado de uma aglomeração de apropriações, assimilações e adaptações estéticas, a começar pelo gênero *western*, com sua carga épico-dramática. Essa dramaticidade é muita bem exercida pela paisagem, já que o filme começa com um grande plano, e a aridez da terra sertaneja é ressaltada, apresentado-se como um cenário de espessura dramatólogica. Dentro dele vai se desenrolar o drama mitológico-épico dos personagens glauberianos: Manuel, Rosa, Beato Sebastião, Corisco, Dadá e Antonio das Mortes, pontuados nos acordes narrativos do cego Júlio.<sup>142</sup>

Neste sentido, o filme possui uma construção complexa que não nos permite separar claramente o real da ficção. Glauber Rocha recorre a personagens de não-ficção, fazendo sobre a realidade uma mediação que passa pela percepção do poeta popular. “Deus e o Diabo na Terra do Sol” deve seu grande sucesso a essa mistura especificamente dialógica entre ficção e não-ficção. Recuperando a idéia de combate, de luta entre o bem e o mal, recria-se essa tradição emprestando-lhe novo significado, já que a película é voltada para uma proposta política da luta entre as duas forças.<sup>143</sup>

Extremamente ambígua, a obra não nos revela quais são os representantes do bem, quais são os do mal. De qualquer forma, a sua estrutura é clássica no sentido da distribuição dos papéis, do protagonista, ocupado por Manuel, do antagonista, por Antonio das Mortes, e dos adjuvantes por Sebastião e Corisco. A partir daí se desenvolve a lógica do relato cuja construção remete à literatura de cordel. A estrutura é simples: uma situação de equilíbrio inicial é perturbada pela introdução de um elemento estranho que vai praticar inúmeros atos contra o herói, antes que este consiga finalmente se libertar voltando à condição de equilíbrio reinante no início da história.<sup>144</sup>

Um dos elementos de definição do caráter dos personagens é a canção que, além de envolvê-los em uma atmosfera de fábula, ajuda a orientar o olhar do

---

<sup>141</sup> NEMER, Sylvia Regina Bastos. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. 2005. f. 13-14. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

<sup>142</sup> VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 183.

<sup>143</sup> VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber Rocha, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002. p. 62-63.

<sup>144</sup> VENTURA, op. cit., p.186.

espectador para esse ou aquele ponto dos mesmos, e a classificá-los de acordo com o momento de sua aparição no enredo. Primeiro personagem a aparecer na tela, Manuel é comentado nos versos da canção que deixam claro que ele é o personagem principal, objeto da narrativa que vai se desenrolar dali em diante. Por meio dela, ficamos sabendo que Manuel não é um vaqueiro acostumado a correr o mundo atrás de aventura. Sua vida, como, de modo geral, a de todo sertanejo, é marcada pelo trabalho duro com a terra, à qual ele se sente preso pelo costume ou, talvez, pela falta de opção.<sup>145</sup>

A entrada de um segundo elemento na história vai precipitar esse processo, apresentando Sebastião como um dos responsáveis pela mudança que ocorrerá na vida do vaqueiro. O encontro com Sebastião mexe com a sua percepção, dando-lhe a esperança de que algo poderia acontecer para mudar sua miserável existência. A descrição de Sebastião – contradita pela imagem que mostra um olhar frio, distante – continua mais adiante quando o cantador, na feira, narra a sua história. Sebastião traz uma proposta de salvação que condiz com as expectativas do vaqueiro naquele momento em que sua vida parece não lhe oferecer outra saída.<sup>146</sup>

O terceiro personagem a aparecer no filme é Antonio das Mortes acompanhado pela canção que define seu papel como antagonista, como matador de cangaceiro. Colocando-se contra os planos de Manuel, o personagem do matador o impede de levar adiante, primeiro, sua experiência religiosa e, depois, sua experiência no cangaço. Como antagonista, ele não será vencido pelo protagonista. Dando sua tarefa por cumprida, após a eliminação de Corisco, ele simplesmente desaparecerá deixando para Manuel a missão de encerrar a história.<sup>147</sup>

Por intermédio de Antonio das Mortes, a história de Manuel toma um rumo inesperado, na medida em que sua ação elimina da vida do vaqueiro os seus supostos salvadores, Sebastião e Corisco. O personagem do cangaceiro ocupa a segunda parte do filme, iniciada após o massacre de Monte Santo. Perseguido implacavelmente por Antonio das Mortes, Corisco é apresentado como o último representante do cangaço depois da morte de Lampião. Em relação a Manuel, Corisco representa a última etapa da trajetória do personagem em sua busca de

---

<sup>145</sup> NEMER, op. cit., p. 106.

<sup>146</sup> Id. Ibid., p. 107.

<sup>147</sup> Id. Ibid., p. 108.

salvação. Com a sua morte, Manuel torna-se um homem livre para decidir o seu destino.<sup>148</sup>

Acrescenta-se que estes personagens representam entidades, ou melhor, representam forças em permanente confronto. Manuel é uma espécie de vetor dessas forças conflitantes. A sua atuação vai determinar o sentido das demais atuantes no relato, no caso, as relacionadas ao beato, ao matador e ao cangaceiro. Ainda que inspirados em personagens históricos, Sebastião, Antonio das Mortes e Corisco, não são representados segundo o que seria a sua suposta identidade, mas, como personagens lendários, emblemas de uma tradição que não cessa de inventar outros significados.<sup>149</sup>

Sabe-se que “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é rico em muitos aspectos, um deles, diz respeito ao modo de contar a história, modo esse que determina a caracterização dos personagens. Nota-se que a presença do narrador é mais sugerida do que visível. Sabemos que é ele quem conduz a história. Com a canção, sua voz interfere nos momentos decisivos informando ao espectador o modo de compreender os personagens, a sua atuação na trama. A recepção do filme depende, portanto, em grande parte da canção. E não apenas das informações que ela contém, mas, também, do seu tom, do seu ritmo que criam certa ambiência ao campo visual.

Os efeitos, produzidos pelo ritmo mais lento ou mais acelerado da canção, imprimem, na imagem, um nível de informações altamente subjetivo, mas, certamente eficaz no sentido de conduzir a compreensão. E nesse aspecto, a canção, que funciona como uma narração, diferencia-se desta em termos do modo de orientar a percepção do espectador. Muito menos determinada que a narração convencional, a canção imprime certo nível de sensações, sugere determinados estados de espírito, deixando-nos mais livre para decidir sobre o sentido do narrado.<sup>150</sup>

Então, a presença da canção é importante, pois ajuda a marcar, por exemplo, o sentimento de Manuel em relação à tragédia que sobre ele se abateu. Reforçando a imobilidade do personagem, que sem saber o rumo a dar a sua vida, vagueia lentamente ao ritmo da ladainha, a canção é interrompida na mudança de plano que representa uma ruptura: uma mudança no estado de espírito do

---

<sup>148</sup> Id. Ibid., p. 109.

<sup>149</sup> VENTURA, op. cit., p.188.

<sup>150</sup> GARDIES, op. cit., p. 78.

personagem que, diante da cruz fincada na terra seca sobre o túmulo da mãe, parece tomar uma decisão. Após um longo momento de silêncio, ele a comunica a Rosa. O seu destino será Monte Santo que aparece na cena seguinte em que o movimento da câmera sobre o monte é acompanhado pela fala de Sebastião e pela música de Villa-Lobos, cujo ritmo ascendente estabelece uma correspondência com a trajetória da imagem da base do morro até o seu topo.<sup>151</sup>

Nessa seqüência, o tom forte da música contrasta com o tom breve da canção entoada na seqüência anterior. Tal inversão, que atravessa, na verdade, todo o filme (pontuado pela alternância entre momentos fortes e fracos), tem um sentido de ruptura na linha do personagem, da sua história individual, mas, um sentido de continuidade no que se refere à lógica da história contada. Pois se a tônica do filme gira em torno das noções de sacrifício, esperança e salvação, o canto dos penitentes, que acompanha a seqüência relativa à morte da mãe, encontra sua correspondência na seqüência seguinte que define o espaço do messianismo, suas práticas e rituais.<sup>152</sup>

A voz do cantador transporta para o presente a história de Manuel, uma história passada, mas sempre possível de se repetir. A canção, peça-chave dessa repetição, implica, contudo, uma transformação da história. Transformação, não apenas, decorrente da voz do intérprete (diferente da voz de um cantador) ou do instrumento por ele utilizado na execução das canções (no filme o violão substitui a viola nordestina e a rabeca, instrumentos normalmente usados na cantoria), mas decorrente, sobretudo, da relação que se estabelece entre o campo sonoro e o visual. Tal como narrada nas canções que compõem o filme, a sua história, sem o acompanhamento das imagens, poderia ser considerada quase uma peça do romanceiro tradicional.<sup>153</sup>

Portanto, pode-se perceber que existem dois níveis narrativos que contam a mesma história de formas diferentes: pelos versos do cantador e pelas imagens, representação dos personagens. Introduzidas em alguns momentos da película, as canções repetem em *off* o que vemos passar na tela. De um lado, temos uma história narrada cujo emprego dos tempos verbais remete à idéia de passado, de outro, uma história representada que se desenrola no presente, ou seja, uma instância “narradora” e uma instância “mostradora”.

---

<sup>151</sup> Id. *Ibid.*, op. cit., p. 79.

<sup>152</sup> Id. *Ibid.*, p. 79-81.

<sup>153</sup> NEMER, op. cit., p. 77.

Referindo-se ao emprego dos verbos na narração, Paul Ricoeur aponta para duas atitudes distintas de apropriação do tempo. Segundo ele, o emprego do verbo no passado (o passado simples e o imperfeito) refere-se ao ato de “contar”, ao passo que o presente e o futuro seriam tempos verbais compatíveis com o ato de “comentar”. Para o autor:

A atitude que corresponde à narrativa seria simplesmente a distensão, o descompromisso, por oposição à tensão, ao compromisso da entrada no comentário. Passado simples e passado imperfeito seriam, assim, tempos da narrativa, não porque a narrativa se relacione de uma ou de outra maneira com acontecimentos passados, reais ou fictícios, mas sim porque esses tempos orientam para uma atitude de distensão.<sup>154</sup>

No filme, tem-se a presença da voz do cantador que remete a uma história passada (“Manuel e Rosa viviam no sertão”...). O emprego do verbo no pretérito imperfeito aponta para essa idéia, ao mesmo tempo em que sugere que a história deverá ser “lida” como uma fábula. Compreendemos que narração desloca o espectador para uma experiência de tempo típica das fábulas. As imagens, por sua vez, ‘mostram’ no presente. A articulação entre os dois níveis da narrativa nos leva a acompanhar os acontecimentos “mostrados” na tela como se estes fossem uma espécie de “comentário” ao campo da narração.

A função do comentário é acrescentar algo à narração colocando diante dos olhos do espectador as informações que a narração, pela sua necessária concisão, não pode fornecer. Além disso, o comentário, como indica a citação anterior implica uma atitude de “compromisso” em relação ao narrado. Esses dois aspectos do comentário (a abundância de informações e o comprometimento do receptor em relação ao relato) trabalham no sentido de criar uma atmosfera de realidade.<sup>155</sup>

No entanto, pela sobreposição entre a distensão e a tensão, produz-se um efeito de recuo do contar em relação ao comentar e vice-versa. Contar seria, nesse caso, o contar algo como se este se tivesse passado, ou melhor, algo que pertence ao passado da voz narrativa. Para o autor citado:

A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história.<sup>156</sup>

<sup>154</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. vol. 3, p. 328.

<sup>155</sup> NEMER., op. cit., p. 87.

<sup>156</sup> RICOEUR, op. cit., p. 239.

O comentário de Ricoeur nos coloca diante do problema da representação do real no cinema de ficção. Para os integrantes do movimento do Cinema Novo, essa era uma discussão crucial. Por um lado, havia a intenção de produzir filmes que retratassem a realidade brasileira. Por outro, o propósito era de romper com o cinema convencional, este constituído de efeitos de simulação do real. Para alguns setores da vanguarda cinematográfica, romper com o cinema narrativo clássico significava romper com a própria narrativa.

Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” estamos um pouco longe dessa proposição. Nesse filme, a idéia de encadeamento narrativo é absolutamente evidente, ainda que a linearidade não seja como acontece na narrativa clássica, praticada com a intenção de reforçar o efeito de realidade do relato. Pela articulação da imagem com a narração, o filme de Glauber Rocha nos lembra, a todo o momento, que estamos diante de uma fábula, de um “quase passado”. A narração é o modo de construção desse “quase passado”.<sup>157</sup>

Dessa maneira, há um esforço do cineasta em associar a narração, no caso, à voz do narrador, à experiência da “mostração”. A narração se interrompe em um determinado ponto do enredo, sendo substituída pelas imagens que, a partir de então, assumem a tarefa de continuar a história iniciada pelo narrador. Repetindo a história e conduzindo o espectador pelos caminhos percorridos por Manuel e Rosa, seu papel é central no desenrolar do enredo.

Necessário dizer ainda que o tratamento do imaginário social sertanejo, em “Deus e o Diabo na Terra do Sol, passa pela utilização da canção que pode ser considerada, segundo denominação de Christian Metz, um “código especializado”.<sup>158</sup> Algo que pertence à nossa cultura, mas ao mesmo tempo está fora. A poesia popular sertaneja possui um nível de codificação a que tem acesso apenas um grupo social específico. No filme, as canções têm o papel de nos colocar diante desses códigos, levando-nos, talvez, a ver com outros olhos aquele mundo, estranho, incompreensível e distante.

Por meio da voz do cantador, somos transportados, por um efeito de “analogia” à cultura, ao universo do outro. As imagens, a quase ausência de ação, de movimento dos personagens, o silêncio que os envolve, reforçam a sensação de imobilidade. Algo nos dirige para outro mundo, outro tempo. No entanto, não nos

---

<sup>157</sup> NEMER, op. cit., p. 88.

<sup>158</sup> METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 132.

instalamos nesse tempo, pois o próprio filme se encarrega de nos trazer de volta, de exigir nossa atenção para o que está acontecendo naquele momento em que a música irrompe mais violenta, os tiros ecoam, os movimentos dos personagens se tornam mais rápidos.<sup>159</sup>

Assim, somos abruptamente retirados de um nível fantasioso, imaginativo e inseridos em outro com códigos totalmente distintos. Por todos estes recursos, podemos dizer que Glauber Rocha faz da narração a matéria do filme que é, em todos os sentidos, uma apologia ao ato de contar.

#### 4.1.1 O *Transe* como Histeria e Transformação

Por meio destes recursos narrativos, prevalece uma espécie de jogo, no qual a história e o mito são atualizados, até mesmo pulsionalmente, para serem postos em cena e em questão. Há uma tensão capaz de incorporar tanto o mito unificador quanto a fragmentação do discurso e da narrativa. Importante ressaltar que a linguagem glauberiana segue de perto a linguagem mítica.

O retorno às origens significa um retorno a um tempo arcaico, não só no sentido cronológico, mas também no sentido etimológico da palavra *arkhé* (princípio inaugural). O retorno ao tempo arcaico faz com que a linguagem empregada se torne presente não somente nos fatos passados, mas também remete ao futuro, prognóstico.<sup>160</sup>

A linguagem mítica permite, portanto, um movimento regressivo, de reenvio ao passado e um movimento progressivo, que caminha em direção a figuras antecipadoras de uma nova realidade. A dimensão da intemporalidade, presente no enredo, pretende possibilitar ao espectador o contato com as pulsões originais, arcaicas de sua formação cultural, que por sua vez não é somente subjetiva, mas também coletiva.<sup>161</sup>

Daí notar que os personagens em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” passam de uma fase a outra da história segundo a ação das pulsões, das forças individuais e coletivas, corporais e físicas, como violência, fome e contemplação. Por exemplo, após o primeiro encontro de Manuel com o Beato Sebastião, o vaqueiro se dirige

---

<sup>159</sup> GARDIES, op. cit., p. 72.

<sup>160</sup> GERBER, Raquel. **O mito da civilização Atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 9-10.

<sup>161</sup> Id. *ibid.*, p. 10.



para a sua casa. A composição desta cena explora as ações físicas e ritualísticas dos atores. Um plano de conjunto mostra Rosa à esquerda do quadro, com o rosto levemente virado para esse canto. Ela trabalha em um pilão cuja altura chega quase à sua cintura.

A câmera, como um espectador, movimenta-se para a direita ao encontro de Manuel que chega e desce de seu cavalo andando na direção de Rosa. O plano retoma sua configuração anterior sem corte. Manuel, próximo a Rosa, recompõe-se, levantando suavemente seu chapéu que lhe esconde o rosto, e conta à mulher sobre a promessa do milagre salvador proferida pelo Santo Sebastião.<sup>162</sup>

Rosa, por sua vez, não modifica sua postura em nenhum momento, a não ser, para pegar mais farinha da vasilha. Há uma continuidade temporal do ritmo da cena, atributo este que dá o tom de rejeição às idéias de salvação trazidas pelo marido. Esta recusa de Rosa não se dá pela palavra, mas, pelo compasso rítmico de seu pilão e pela atitude de seu corpo. Esta é a postura cética que marca a personagem de Rosa em relação a qualquer salvação vinda do além. Nota-se, aqui, que a câmera assume a atitude corporal de mera espectadora, os tempos são rarefeitos, os planos são mais longos e o silêncio tende a predominar. Já quando sua postura é de intervenção participante na *mise-en-scène*, ela se torna mais um corpo em cena a se movimentar.<sup>163</sup>

Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” há partes, momentos e fases que configuram diferentes ordens afirmando uma organização convulsiva e não harmônica do corpo. Este desorganiza-se na convulsão e se torna potência desmesurada. Surge, desse modo, a histeria que desestabiliza o organismo e, no mesmo movimento, faz com que o corpo sofra o intolerável. Por um lado, o organismo se torna impotente para agir, por outro, ele é incomensurável potência para ação, desejo de agir. O corpo que não age, o corpo histérico, é puro desejo, ou melhor, violência que permite a passagem dos afetos, a transformação.<sup>164</sup>

Por esta razão, os personagens passam de uma fase a outra da história segundo a ação de uma violência, de um crime. Manoel mata o fazendeiro e depois acompanha o beato Sebastião. No final do filme, o cangaço termina com a morte de Corisco e a fuga de Manoel pelas terras do sertão na direção de uma nova fase, um

---

<sup>162</sup> COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema Brasileiro (anos 60-70)**: Dissimetria, Oscilação e Simulacro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.62

<sup>163</sup> Id. Ibid.

<sup>164</sup> Id. Ibid., p. 63.

futuro possível. Nestas passagens, a montagem acompanha o ritmo que tende a ser convulsivo e histérico, operando cortes com agilidade e descontinuidades temporais.

No contexto da obra em questão, realiza-se, desta maneira, a uma transmutação dissolvendo os pólos natureza e cultura de tal maneira que, toda violência da terra, do meio, da religião, do cangaço, do povo massacrado, toda rebeldia será o embrião de uma ira convulsionada e revolucionária. Coerente com o ambiente cultural da época de sua realização, na sua forma de pensar o tempo, a história e a revolução, o filme reafirmava a crença na existência de uma utopia que caminhava inevitavelmente para sua futura realização.

Neste ponto, é relevante observar que esta utopia contém em si uma “distopia”. Por exemplo, há certa ambigüidade no discurso do beato Sebastião, no qual anunciava uma ilha de fartura, ao mesmo tempo em que murmurava que a ilha não existia, porque ela estava dentro da alma. Corisco é outro personagem duplo, pois carregava Lampião dentro de si e discutia o próprio caráter de Lampião a partir de si mesmo. Nestes personagens, dimensões realistas convivem com dimensões míticas.

Podemos encontrar, ainda, estas peculiaridades nos personagens Antônio das Mortes e o cego Júlio, que encarnam, respectivamente, o entrecruzamento e a passagem de uma ordem a outra.<sup>165</sup> Antônio das Mortes é, no dizer do próprio cineasta, uma “consciência em transe”,<sup>166</sup> o que pode ser interpretado tanto uma passagem para uma nova configuração, como um modo pelo qual esta passagem se efetua. Já o cego, tem o poder da palavra que narra o que se passou, permitindo a sucessão das fases. Porém, estas passagens e sucessões encetam algumas problemáticas, em virtude das repetições e espelhamentos presentes na narrativa fílmica.

Se existe uma primeira fase, depois outra, existe também um espelhamento de uma na outra: enquanto Sebastião tem parte com Deus e o Diabo, como diz Antônio das Mortes, Corisco é o diabo que foi possuído por São Jorge. Estes espelhamentos dobram em ambigüidades a palavra do cego e de seus mitos. Os espelhamentos ocorrem, aqui, na estrutura mesma da narração. As fases se sucedem e são especulares, fazendo com que o tempo passe, mas também

---

<sup>165</sup> É o cego Júlio que leva Manoel e Rosa para a caatinga, depois da matança dos beatos por Antônio das Mortes.

<sup>166</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 117.

permaneça: o santo-diabo (Sebastião) espelha-se no diabo-santo (Corisco) como “contrários complementares”.

Assim, o tempo se torna bifurcado com as duas cabeças de Corisco em um só cangaceiro. Quando este personagem relembra o momento da morte de Virgulino, não se tem um *flashback*. A encenação proposta pelo ator Othon Bastos e aceita por Glauber Rocha, dividiu o tempo em duas direções opostas mais imbricadas em uma diferença original. Esta diferença é revelada pelo ator, que encena Lampião conversando com Corisco na hora da morte deste último, expondo as fragilidades e os medos dos próprios cangaceiros.<sup>167</sup>

É esta divisão que permite compreender a primeira parte do filme por sua função de prólogo. São encenadas aqui forças invisíveis como, o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, mas, também do engano e sua convivência indiscernível. E não há outra razão para que Sebastião e Corisco possuam a mesma voz dublada por Othon Bastos e que estes personagens sejam apresentados por panorâmicas verticais inversas e especulares.<sup>168</sup> Paradoxo ou duplicação que o cantador deixa claro no final da película, após a morte de Corisco ao pronunciar que sua história está contada seja “verdade ou imaginação”.

Sob este ponto de vista, haveria dois movimentos no filme: o questionamento de uma metafísica dualista em nome da libertação dos seres humanos como agentes da história e a afirmação gradual de uma “ordem maior” que comanda os destinos do homem.<sup>169</sup> Opera-se, então, uma transfiguração do conceito de história no conceito de destino, mais familiar ao imaginário popular, com o qual Glauber Rocha pretendia afirmar o homem como senhor de si mesmo.

Compreende-se ainda que, em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, há a encenação de uma consciência crítica para reivindicação de justiça dentro de uma tradição de violência, inserida ao movimento interno da história do sertão. Transformando este sertão-mundo em palco de uma representação, os seus personagens abrigam as forças essenciais que engendram o futuro. Na verdade, eles são projetados em uma temporalidade marcada por um processo incontido, pelos movimentos históricos que decretam a morte de uns e outros como essencial para o progresso dos homens e para a realização do princípio de justiça.

---

<sup>167</sup> COSTA, op. cit., p. 68.

<sup>168</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 95.

<sup>169</sup> Id. *Ibid.*, p. 112.

Se existe manifestação de uma consciência, há também uma ordem híbrida marcada pela diferença, transformação e pela instabilidade. Esta inconstância caracteriza a película como um processo que arrasta as palavras e as imagens de um extremo a outro, aproximando-se da idéia de *transe*, que o filósofo francês Gilles Deleuze encontra no cinema de Glauber Rocha. O *transe* é um estado das coisas que subverte as dicotomias estáveis entre o privado e o público, o íntimo e o político, a realidade e a ficção e, ao mesmo tempo, a atualização simultânea destas categorias contraditórias na aberração dinâmica da imagem.<sup>170</sup>

Fazer entrar em *transe* ou em crise é um dos principais aspectos estético-cinematográficos desse autor e está intimamente relacionado à sua maneira muito particular de representar a história. Um dos seus principais objetivos é a inserção de uma potente energia desestabilizadora e transformadora que força o impossível na realidade da ação. O *transe* é tanto crise, uma convulsão pela fissura, quanto o trânsito entre as ordens. Desse modo, o *transe* é a única relação possível entre as ordens fissuradas. Não é uma possibilidade lógica, porém, uma pulsação dos sentidos possibilitada pela histeria. Esta, por sua vez, alterna distensões e rarefações. Sendo uma força errante, intolerável e ativa, produz ela o *transe*, a convulsão e a vertigem.<sup>171</sup>

Estas forças podem ser vistas na cena na qual Rosa caminha entre os beatos sob o som de uma gritaria como se o horror houvesse se instaurado. O soprar dos ventos substitui a gritaria ou sobrepõe-se a ela. Rosa está em uma histeria, em um transe ininteligível, pois nada em torno parece submetê-la a qualquer espécie de tortura física. Os gemidos profundos que emite não têm origem definida, como se todo o seu corpo tivesse se tornado uma única boca que geme. Entre a imagem e o som, constata-se uma disjunção. Rosa anda sem direção, vira-se, convulsiona-se e, por vezes, olha para o alto com se esperasse um milagre que lhe retirasse daquele lugar estranho que se tornou Monte Santo.<sup>172</sup>

Ao longo do filme, há outras manifestações da potência do delírio convulsivo, materializada, por exemplo, na figura do mar. A metáfora do mar não se restringe a menções verbais, porém, adquire forma concreta na imagem grandiosa, na qual encerra o filme, de um mar revolto sucedendo-se ao terreno vasto e seco do

---

<sup>170</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 90.

<sup>171</sup> COSTA, op. cit., p.69.

<sup>172</sup> Id. Ibid., p. 64.

sertão. Tomá-lo em seu sentido literal não o tornaria compreensível, pois entre o sertão das secas e o mar dos naufragos não parece haver oposição, mas equivalência.

O mar é, no caso do beato Sebastião, por exemplo, uma referência ao processo revolucionário pelo qual o oprimido tomará o poder, castigando o opressor. Já o vaqueiro Manoel, embora acredite em Sebastião, possui o potencial revolucionário progressista, pois matou seu patrão, desencadeando o movimento pelo qual o oprimido tenta tornar-se dono do próprio destino. Nesse sentido, seu interesse se coaduna com o do personagem-chave Antônio das Mortes, que liquida Sebastião e Corisco para dar início à “grande guerra” pela qual o homem se libertará dos poderes retrógrados de Deus e do Diabo.

Em qualquer dos casos, o mar é força transformadora. Na seqüência final, a câmera em movimento nos mostra um mar visto de cima, de modo a evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte. O mar afirma-se como massa viva, no vaivém das ondas.<sup>173</sup> O mar avança, no entanto, retrocede e se mistura também, compondo a síntese vertiginosa de todos os movimentos do filme.

A imagem da invasão do mar na tela representa a “certeza do futuro”, porém, não no sentido de síntese das contradições do passado. O futuro é certo enquanto ele é uma utopia, um porvir, um desejo intolerável, contudo, não realizável, por uma imagem – a imaginação do cego Júlio que fala do sertão virando mar e o mar virando sertão. O futuro bifurca com o passado que é também certo enquanto ele é evocado. Uma imagem que é o duplo virtual de toda a imagem, para Glauber Rocha, o *transe*. O crime de toda imagem é o duplicar-se eternamente no tempo vazio entre uma evocação e um porvir, vazio que mina todo sistema e todo o organismo.<sup>174</sup>

O filme, em seu movimento interno, configura um processo social que caminha como realização de um destino, ao mesmo tempo em que vozes dissonantes outorgam à humanidade a condição de sujeito. De qualquer modo, o primordial é a transformação, nele assumida como pressuposto, não importando o seu foco. Esta película de Glauber Rocha encontra a sua noção de história na

---

<sup>173</sup> XAVIER, op. cit., p. 73.

<sup>174</sup> COSTA, op. cit., p. 70.

transformação do presente em um ponto de uma trajetória que possui direção certa e rumo a um futuro, a um fim pressuposto.

Ismail Xavier comentando esta relação de historicidade e temporalidade diz o seguinte:

O filme possui um tom de ritual, é inegável. No entanto, esse ritual não se faz para evocar o gesto inaugural, a ação exemplar a ser atualizada num presente que é ponto de uma vivência mergulhada no tempo cíclico e dotada de sentido na medida em que o mundo se fecha e, no fim, encontra a origem, numa eterna repetição do mesmo. Deus e o diabo ocupa-se do passado para caracterizá-lo como perecível, ao mesmo tempo que o dignifica como aquela travessia que torna possível a corrida em direção ao tólos.<sup>175</sup>

Contrariando os discursos da esquerda 'engajada' (defensores de uma verdade sobre o papel do povo no processo revolucionário), prevalece nos filmes de Glauber Rocha, a idéia de possibilidade, de 'sim' e 'não' como diz o cantador no começo da película: "Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão. / Até que um dia, pelo sim, pelo não, / entrou na vida deles o Santo Sebastião / Trazia bondade nos olhos, / Jesus Cristo no coração".<sup>176</sup>

O filme não se propõe a defender um argumento (uma espécie de tese de tipo sociológico), mas a contar uma história, repetir uma lenda. Cinco anos mais tarde, em 1969, com veremos posteriormente, com "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro", essa mesma lenda será retomada. Será, no entanto, um filme diferente, apesar de lidar com os mesmos mitos, os mesmos tipos sociais, a mesma paisagem cultural. O cineasta, então, terá a oportunidade de reinventar seu próprio cinema dando destaque àquilo que permanecerá central em toda sua obra: os mitos, seus processos de transmissão e suas formas de renovação.<sup>177</sup>

A idéia de revolução como devir, tal como postulado por Ismail Xavier em suas análises acerca de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", constrói-se a partir do uso que Glauber Rocha faz da tradição popular, adaptando-a uma proposta de mudança. É nesse sentido, por exemplo, que o messianismo, caracterizado na literatura de cordel por uma visão moralista do mundo, ganha uma nova dimensão, abrindo espaço, através de figuras perturbadoras como Sebastião ou Corisco, para uma possível transformação social.

<sup>175</sup> XAVIER, op. cit., p. 112.

<sup>176</sup> ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Org. de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 263.

<sup>177</sup> Id. Ibid.

Desse modo, o cineasta pensou a história como teleologia, assumiu o tempo como movimento dotado de razão e sentido. O futuro, a revolução enquanto utopia, é o elemento no qual organiza e dá sentido ao processo vivido. Além do mais, este futuro é configurado nesta teleologia que congrega a noção popular de destino e o próprio conceito de história. Este, afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal, todavia, o campo de atuação em que se manifesta esta história, que cumpre fases rumo a um objetivo, é a experiência nacional.<sup>178</sup>

Retomando o entendimento de Ismail Xavier, a relação de temporalidade não se faz a partir do “eterno retorno do mesmo”. Ainda que mínima, há uma brecha por onde se pode vislumbrar o novo, desde que, é claro, se preserve a esperança utópica, fio condutor que liga o cinema de Glauber Rocha às tradições mais antigas caracterizadas pela oralidade.

Percebe-se, enfim, que a montagem fílmica e a encenação dos personagens em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” são marcadas tanto pela transrealização do audiovisual, quanto pelo dilaceramento de uma ordem pré-estabelecida. Reafirma-se a certeza da salvação, guiada por uma utopia que dá significação a toda experiência passada. Valorizam-se fases de um processo cuja experiência inspiradora possui a capacidade de afirmar a vocação dos indivíduos para a liberdade.

#### **4.2 “Terra em Transe” e as Fendas em uma Racionalidade Histórica**

Sabe-se que a primeira reflexão sistemática de Glauber Rocha a respeito da cultura brasileira surge com um artigo-manifesto, denominado “Estética da Fome” de 1965. Com essa tese, ele procurou não estetizar a fome e miséria, contudo, mostrar como elas são marcas profundas que o povo brasileiro carrega, ou seja, o nervo de sua própria sociedade. Além do mais, proclamou-se com esse manifesto que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”.<sup>179</sup> Dessa perspectiva, para se compreender a fome e escassez de recursos, dentro ou fora da América Latina, seria necessário violentar a percepção, revolucionar os sentidos e o próprio pensamento.

---

<sup>178</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.12-13.

<sup>179</sup> ROCHA, Glauber. A Estética da Fome. In: GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 595.

Dois anos mais tarde, em 1967, chegava aos cinemas brasileiros o seu filme “Terra em Transe”. O Brasil passava por uma crise institucional instaurada pela ditadura militar em 1964 e o filme foi considerado polêmico. Não foi aceito pela esquerda que o considerava alienado, mas a ditadura também não gostou da obra e a censurou, só liberando-a integralmente quando ele ganhou prestígio e foi convidado a participar de festivais europeus. O filme foi polêmico também para a crítica cinematográfica da época que o considerou “irracional, confuso, gramaticalmente errado, plasticamente pobre, ritmicamente desinflado e esteticamente opaco”.<sup>180</sup>

Para o seu autor, entretanto, o filme estava alinhado a duas perspectivas que tinha desenvolvido: era um filme sobre o *transe* dos intelectuais no Terceiro Mundo e, enquanto cineasta brasileiro, ele não podia mais uma vez copiar as fórmulas dadas. Em suas palavras:

Se fizesse um filme sobre o transe na América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo (é essa uma discussão velha e acadêmica): o filme é uma expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o quê, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radical em relação a ela, em relação a minha maneira de expressá-la.<sup>181</sup>

Dessa maneira, a obra abraça uma problemática muito vasta. O cineasta mostra, de modo subjetivo, e mais emotivo que racional, a degradação da civilização brasileira, vista do lado político e humano. Por esta razão, afronta no seu discurso a ruína das instituições políticas e a parábola descendente descrita pela esquerda, procurando suas causas na análise dos homens que prepararam e realizaram a “revolução” e aqueles que a permitiram, com o seu despreparo e abstração da realidade.<sup>182</sup>

Glauber Rocha havia percebido que havia um descompasso entre o projeto estético do Cinema Novo, pensado para o Brasil no contexto anterior (1960-1964), e os fatos que redundaram no Golpe e nos acontecimentos que se seguiram à instauração do governo militar. “Terra em Transe”, ao lado de outras produções da

<sup>180</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 117

<sup>181</sup> Id. Ibid., p. 173.

<sup>182</sup> VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber Rocha, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002. p. 78.



época, foi criada na tentativa de repensar esse projeto, gerando uma rica resposta cultural:

Analisar a cultura brasileira do final daquela década implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: *Terra em Transe*, *O Rei da Vela*, o Tropicalismo, o Cinema Marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação.<sup>183</sup>

Essa análise refere-se, sobretudo, àqueles indivíduos que mantiveram no limite da seguinte posição: o intelectual que sofre a mudança, ou melhor, dela é cúmplice, com seu absenteísmo e sua irrealidade e, apenas depois do fato consumado, compreende sua extrema gravidade, procurando fazer alguma coisa, sem saber, contudo, o que, ou como fazer. Daí “Terra em Transe” ser expressão de uma crise total, histórica, social e psicológica.<sup>184</sup>

É necessário dizer que esta obra guarda importantes relações com “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Embora menos equilibrado do que o filme de 1964 e com uma estrutura diferente, “Terra em Transe” parece revirar justamente a linearidade do primeiro filme, pois é o distanciamento a ser abolido, assim como os personagens e suas figuras que tornam possível o efeito de alegoria.<sup>185</sup>

Para o próprio cineasta, o filme de 1967 é o desenvolvimento natural do anterior. As estruturas do campo de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” se encontram de maneira idêntica na cidade, sob a égide da civilização moderna. Em “Terra em Transe” há a denúncia dessas estruturas e, paralelamente, mostra-se uma estrutura dramática em vias de autodestruição. Trata-se, então, da destruição de um discurso iniciado na película anterior. Além do mais, nas duas obras, há uma escolha parecida tomada pelos personagens: tanto vaqueiro como poeta preferirão uma

---

<sup>183</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 9.

<sup>184</sup> VALENTINETTI, op. cit., p. 79.

<sup>185</sup> Id. *ibid.*, p. 80.

terceira via, que descobrirão no fim do percurso só em si mesmos, como representantes do povo.<sup>186</sup>

Todavia, existem também diferenças entre os dois filmes. Por exemplo, os seus personagens iniciais se correspondem, a situação é semelhante, contudo, em “Terra em Transe” há o desaparecimento do aspecto de parábola, constituindo para o personagem um final de trágica realidade. Outra diferença pode ser percebida na montagem. A de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” baseia-se em diálogo temático resultante da clara oposição entre dois blocos narrativos. Já o da obra posterior, ela resulta da oposição rigorosa dos enquadramentos, cujo diálogo estilístico construiu-se em torno da persistência de um movimento quebrado e descontínuo.<sup>187</sup>

A partir dessas considerações, algumas questões puderam ser inseridas no debate político e estético de então. Em primeiro lugar, a conjuntura não mais permitia o clima otimista anterior, que vislumbrava uma revolução a curto ou médio prazo, como se poderia concluir a partir de filmes como “Barravento” (1961) ou “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Explica-se, em certo sentido, o tom ácido com que os acontecimentos históricos são abordados por “Terra em Transe”. Este tom está presente na plástica, nos diálogos, na iluminação, na montagem, e na representação dos atores.

Dentro de um contexto político-histórico e estético-cinematográfico, “Terra em Transe”, pode ser considerada como uma reflexão a respeito de uma sociedade ideologicamente atomizada, economicamente e culturalmente dependente e politicamente desestruturada. É um filme urbano, direto, concentrado, violento, com ênfase no todo dramático, nos problemas que debate em uma atmosfera em que, o real e o fantástico se misturam dentro de uma imensa liberdade técnica e artística.

Esta película é narrada em um grande *flashback* no qual, atingido, Paulo Martins (Jardel Filho) recorda o que se passou no seu caminho entre a poesia e a política. Poeta promissor, seu inconformismo o leva à aspiração de colocar suas idéias a favor da transformação política. Este indivíduo rompe com o seu meio na capital de Eldorado, seu padrinho, o senador Don Porfirio Diaz (Paulo Autran), sua noiva, Sílvia (Danuza Leão), e vai à província de Alecrim, “fazer política”. Lá, aproxima-se de Sara (Glauce Rocha), militante por quem se apaixona e com quem procura no líder progressista Vieira (José Lewgoy) uma saída a favor dos oprimidos.

---

<sup>186</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 118-119.

<sup>187</sup> Id. *ibid.*, p. 120.

Instala-se aí a tradicional frente ampla de forças da esquerda em torno de um carismático populista, que por seu turno não terá condições nem vocação para cumprir as metas almejadas.<sup>188</sup>

Destaque para o personagem central, Paulo Martins que, sintetiza alguns dos aspectos do artista-intelectual brasileiro e latino-americano, entre a esquerda e a direita, o engajamento político e o desgarre delirante, o popular e o elitista, do lado do “ocupado” e do lado do “ocupante”, dentro do poder e contra ele. Este poeta-político de quem se diz que “a política e a poesia são demais para um só homem”,<sup>189</sup> oscila entre o desprezo e o amor pelo povo pobre, entre herdar o poder constituído e constituir outro poder, revolucionário.

Para compreendermos a relevância da figura de Paulo Martins e de outros personagens dentro da estrutura fílmica de “Terra em Transe”, utilizaremos um esquema de blocos desenvolvido pelo autor Ismail Xavier. Nestes blocos sintetiza-se o filme, descrevendo a chamada “jornada do poeta”. São eles:

**Bloco 1:** Ferido de morte, o poeta recorda. Antes do bloco propriamente dito, desenvolve-se uma grande seqüência que pode ser chamada de tempo zero. É a primeira dramatização do momento do golpe. O governador Vieira resolve não resistir e faz uma declaração de que não quer o sangue do povo. Paulo abandona o palácio em um carro com Sara. A patrulha pede que pare. Ele, no entanto, segue e é alvejado pelos policiais. Sara sai do carro com Paulo. Ele caminha cambaleante na estrada enquanto Sara fica parada. Cena seguinte: Paulo nas dunas com a metralhadora na mão. Este bloco termina com a evocação: “onde estava eu há dois, três, quatro anos atrás...?”<sup>190</sup>

**Bloco 2:** A obsessão do poeta: Diaz triunfante. Seqüência alegórica. Os elementos formadores da nação. Diaz na primeira missa alegorizada e depois no palácio. **Bloco 3:** O poeta rompe com Diaz e encontra a sua missão. De Eldorado a ação passa para Alecrim e Paulo está na redação do jornal. Sara o encontra lá para falar de Vieira. Vão a Vieira. Selam compromisso. **Bloco 4:** O poeta abandona a sua

---

<sup>188</sup> VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber Rocha, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002. p. 85.

<sup>189</sup> ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Org. de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 300.

<sup>190</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasilense, 1993. p. 42.

missão. Paulo rompe com Vieira. Tem um encontro intenso com Sara que tenta persuadi-lo a voltar. O bloco tem vários *flashbacks* e uma estrutura em anel.<sup>191</sup>

**Bloco 5:** O poeta volta para o inferno de Eldorado. Retorno do poeta para o que ele chama de inferno do Eldorado. Momento de desencanto do poeta em que dissipa sua ressaca política nas festas da capital do país comandadas por Julio Fuentes, o milionário da indústria. Nessas festas, Paulo reencontra o velho amigo Álvaro e retoma a relação com Sílvia que ocupa o lugar de Sara na vida do poeta, uma associada à razão e ao compromisso político, outra à embriaguez, à alienação, à fossa indolente. A montagem é descontínua, seguindo o clima do momento de Paulo, pontuada pela declamação dos poemas que falam de decomposição, tédio e preguiça em meio à natureza tropical.<sup>192</sup>

**Bloco 6:** Sara resgata o poeta do inferno de Eldorado. Segunda estrutura em anel, organizada em torno da conversa entre Paulo, Sara e dois jovens militantes no terraço do apartamento do poeta em Eldorado. É um momento de retorno à utopia, à militância, à possibilidade de continuar a missão. É um momento chave de decisão do poeta. É também o único bloco em que o poeta aparece novamente em sua agonia nas dunas, enquanto fora do *flashback* sua voz *over* comenta a ação de voltar à política.<sup>193</sup>

**Bloco 7:** O poeta reassume a missão e rompe de vez com Diaz. Encadeamento linear de causa e efeito. Paulo organiza o programa com a biografia de Diaz, denunciando as traições e negociatas de sua carreira política. O remorso o conduz ao encontro de Diaz e o confronto de desculpas e cobranças resulta do conflito irremediável, encenado com proporções operísticas. Resta a Paulo Martins se atolar na campanha do líder populista para a presidência.<sup>194</sup>

**Bloco 8:** O poeta, embora cético, abraça a aventura já sem retorno. Seu lema para Vieira é “um candidato popular”. Sua atitude, no entanto, é crítica. Parece não ter muita fé no seu líder. Ou melhor, não acredita muito nele. Seu caminho parece ser outro. Isto é confirmado pelas poesias e ações que se desencadeiam ao longo de todo o bloco. O *transe* começa a se anunciar. **Bloco 9:** O poeta é traído. Estrutura em anel, num jogo de repetições que alterna a cena do conchavo entre Diaz e Fuentes com a conversa de Paulo e Álvaro na redação do jornal, quando este

---

<sup>191</sup> Id. *ibid.*

<sup>192</sup> Id. *ibid.*, p. 43

<sup>193</sup> Id. *ibid.*

<sup>194</sup> Id. *ibid.*

chega com a notícia da traição. O *jazz* substitui o candomblé e o poeta se revolta, faz discursos morais, avalia a situação e entra em depressão. Álvaro desce mais fundo e termina por se suicidar. O tiro que dispara *off*, enquanto vemos o rosto mudo de Silvia, dá início à ascensão de Diaz em sua pregação golpista.<sup>195</sup>

**Bloco 10:** Diaz desfere o golpe e triunfa: o *transe* de Eldorado. Montagem paralela alternando os discursos de Diaz e Vieira. O líder populista caminha em terreno plano; sua voz e gestos vão mostrando sua fraqueza na medida em que avança cercado de uma pequena multidão, dos militantes, do padre que está sempre ao seu lado nas grandes ocasiões. Diaz está só, leva consigo a bandeira e o crucifixo, marchando morro acima numa figura muito clara de sua ascensão rumo ao poder. No final do bloco, Vieira perde o fôlego e se ajoelha, pedindo a bênção do padre. Diaz, no alto do morro, contra o céu, agita a bandeira e delira de felicidade. Seu desfile é pontuado pelo som do candomblé que marca o *transe* de Eldorado.<sup>196</sup>

**Bloco 11:** O poeta resiste. Esta é a segunda representação da derrota. A câmera aérea mergulha no palácio de Vieira para narrar as mesmas ações com alguns deslocamentos e a banda de diálogos agora em surdina. Seguimos o poeta até o momento do delírio, ao receber os tiros e a separação final de Sara. O poeta está só. **Bloco 12:** O poeta agoniza. Resta a sua agonia muda. O longo plano em sua tonalidade cinza reserva para Paulo um pequeno canto da imagem para o qual ele evolui em sua retorcida queda. Embora se chegue ao fim, não parece ser o final.<sup>197</sup>

Esta “jornada” descreve a impotência de ser. O poeta grita os seus sonhos desfeitos, a sua glória efêmera, a sua derrota infantil, mas também a sua generosidade, a sua coerência final. O fracasso de seu projeto político foi também o fracasso de si. O seu personagem se vê como um intelectual orgânico impotente diante de um poder que se impõe pela força de um golpe militar. Ele condensa as contradições que não lhe são exclusivas, havendo a todo o momento uma ressonância entre o seu suposto delírio e a atmosfera geral de convulsão social que marca todo o processo político de Eldorado.<sup>198</sup>

Nesse local, essa convulsão social e também política é temperada pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que

---

<sup>195</sup> Id. *ibid.*, p. 44.

<sup>196</sup> Id. *ibid.*

<sup>197</sup> Id. *ibid.*

<sup>198</sup> Id. *ibid.*, p. 45-46.

mesclou culturas e religiões em uma amálgama subterrâneo, sob a capa do referencial dominante da civilização europeia. Para Ismail Xavier, esse espaço peculiar de um entrelaçamento de culturas e de violências, ou seja, Eldorado-América Latina carrega uma ordem subjacente, porém, seu rosto é embaralhado, feito de miséria e palácios, de coesão própria ao delírio da festa que atropela o discurso político, de uma multidão de traços que o cineasta Glauber Rocha integra em seu movimento barroco que desestabiliza referências.<sup>199</sup>

Com referência ao estilo barroco, deve-se considerá-lo com um componente particular da cultura de derivação ibérica de outros países coloniais. No filme, ora analisado, deve ser compreendido em seu sentido mais profundamente estudado e como sinal de uma obra na qual a mobilidade jamais serve para prolongar a imagem de maneira expressionista, mas tende, ao contrário, a contrastá-la de acordo com o dinamismo de uma reflexão em constante desenvolvimento.<sup>200</sup>

Em “Terra em Transe”, existe uma cena sobrecarregada de uma maneira barroca, de uma densidade oprimente, permitindo ao cineasta penetrar mais profundamente na realidade do próprio país. Há um padre e um senador valendo-se de discursos mistificadores, todavia, a câmera enquadra o homem do povo, cheio de fome e opressão. Inflamado com seu discurso, o senador samba junto com uma mulata, enquanto o povo permanece como massa folclórica. A representação do povo é singular. A câmera perscruta a massa compacta que também samba compulsivamente.

De repente, um representante do povo, Jerônimo, um sindicalista, toma coragem e expõe o seguinte: “Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta das classes. E acho que tá tudo errado, que o país numa grande crise e eu num sei mesmo o que fazer e acho que o melhor é esperar a ordem do presidente”.<sup>201</sup> Este discurso conformista é fortemente rechaçado por Paulo Martins que tapa a boca do sindicalista e diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder?”<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 64-65.

<sup>200</sup> VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber Rocha, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002. p. 83-84.

<sup>201</sup> ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Org. de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 313.

<sup>202</sup> Id. *ibid.*

Neste momento, outro representante do povo toma a palavra e fala: “Um momento, minha gente, um momento. Com a licença dos doutores...Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo não. O povo sou eu que tenho sete filhos, não tenho emprego nem casa pra morar!”.<sup>203</sup> Considerado um agitador, “extremista” e “comunista”, o homem é assinado em pleno evento. Estes atos são mostrados em planos cinematográficos bem elaborados, nos quais a música e os movimentos de câmera contribuem para a crítica dos pseudolíderes.

Então, nas palavras do historiador Sander Cruz Castelo:

‘Terra em Transe’ identifica os arquétipos do mundo latino-americano, por meio de uma inquirição da história. Tanto Vieira (personificação da suposta hesitação de Jango), quanto Díaz (ditador mexicano deposto com a revolução de 1910, mas também espelho de Carlos Lacerda), metaforizam forças ancestrais da reação, junto com a multinacional Explint (somente citada, nunca vista), Dom Júlio Fuentes (interpretado por Paulo Gracindo, que simboliza a burguesia nacional e trai sua missão de liderar a revolução, para ser sócio menor do capital internacional) e Padre Gil (representado por Jofre Soares, que mostra uma Igreja que se aliou às elites contra os pobres). Já as forças da ação, as que provocam a convulsão e a instabilidade, são frágeis, precárias: o líder camponês Felício (Emanuel Cavalcanti) é morto por pistoleiros; um desempregado é torturado num comício, sob a indiferença e a alienação dos outros populares, que só se preocupam em sambar. Resta a Paulo Martins [...], o sacrifício inútil: a poesia e a política são demasiadas para um homem só.<sup>204</sup>

Além do mais, no filme, mostra-se um espetáculo sobre política, a respeito dos problemas morais da política, da consciência da política e uma encenação sobre movimentos políticos e sociais. Glauber Rocha leva ao limite a tensão entre buscar um princípio de unidade capaz de equacionar o todo, e a vontade de tudo incluir que favorece uma visão fragmentária, pois viver no Brasil dessa época era um entrecruzamento de sentidos, de agonia, dificilmente se redimindo por algum horizonte de mudanças ou transformações.<sup>205</sup>

#### 4.2.1 O *Transe* como Alegoria e Crise

---

<sup>203</sup> Id. *ibid.*

<sup>204</sup> CASTELO, Sander Cruz. A invenção do populismo. **O Povo**, Fortaleza-CE, 26 jun. 2005. *Vida & Arte*, p. 12.

<sup>205</sup> VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 230.

Em grande parte de sua obra, e principalmente em “Terra em Transe”, Glauber Rocha tratará justamente de materializar as imagens que tecem a história brasileira e latino-americana. Seu cinema desconstrói e fragmenta alegoricamente essas imagens, captando o vazio por trás das máscaras da representação política e social e povoando esse vazio com outras imagens e vozes, tanto as que falam, quanto as que calam, em uma história que se faz e se desfaz em círculos, os quais se rompem e são retomados para serem novamente interrompidos.<sup>206</sup>

No filme em questão, vemos um mar prateado, arredondado, cosmogônico, preenchendo a totalidade do quadro, percorrido por uma câmera aérea até chegar a uma terra montanhosa, de matas verdejantes, à qual se sobrepõe o nome de “Eldorado”. O mar sintetiza um processo histórico de quase 500 anos, usando o paraíso perdido e redescoberto pelos portugueses como palco de uma narrativa contemporânea. Utiliza-se não apenas do mar grandioso do início, mas, de uma representação do descobrimento do Brasil, com o ditador Diaz presidindo uma primeira missa rezada na praia, com representantes do clero e dos índios.<sup>207</sup>

Por esta abertura, se poderíamos crer que a profecia se cumpriu, o sertão virou mar e este se tornou o veículo para Eldorado, o paraíso terreal reencontrado. Entretanto, como sabemos pelo desenvolvimento do filme, trata-se muito mais da instauração do caos e da derrocada definitiva dos oprimidos, do que da realização edênica ou revolucionária. O que torna as imagens glauberianas tão poderosas é justamente esse dom de sintetizar séculos de história. Com seu Eldorado operístico, Glauber Rocha mistura a esse paraíso selvagem e natural a visão de uma humanidade corrompida.<sup>208</sup>

Com “Terra em transe”, o cineasta deixa o tempo dos mitos pelo da história. Uma história falsificada, um mundo cheio de truques que o filme procura desmascarar, porque por trás de Eldorado, onde tudo que é ouro não brilha, encontra-se o Brasil no qual está o poeta, o analista e o fustigador, desde os primórdios. O drama narrado provoca uma disjunção entre o nível diegético e um segundo sentido, passado em outro espaço e outro tempo. A narrativa se desenvolve, portanto, num duplo texto que se expressa na obra por diversos ícones.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> XAVIER, op. cit., p. 131.

<sup>207</sup> Id. Ibid., p. 133.

<sup>208</sup> VENTURA., op. cit., p. 229.

<sup>209</sup> XAVIER., op. cit., p. 134



São, por exemplo, algumas reiteraões de imagens, como as de Diaz que passa o tempo todo do filme com o mesmo terno e sempre um crucifixo junto dele. O mesmo palácio e as figuras que não se desenvolvem. São personagens afirmativas e discursivas. No plano psicológico, elas não mudam e, desta maneira, criam uma espécie de sistema paralelo à história narrada. São figuras esquemáticas e hierarquizadas, significando um tempo e um espaço alegóricos. São forças não visíveis que presidem o processo, em um jogo de forças não palpável, mas determinante das ações do filme. Alguns personagens são facilmente identificáveis na realidade política brasileira. No entanto, o filme mistura tudo em uma atmosfera de *transe* e de constante movimento.

Parte do caráter fluido da história se dá, como pontuado anteriormente, pelo uso da alegoria. Nela, a falsa aparência de totalidade se desfaz, revelando a impossibilidade de um sentido único e eterno em um mundo feito de resíduos. Além da caracterização dos personagens, o espaço é igualmente revelador dessa opacidade.<sup>210</sup> Eldorado é, talvez, a mais importante das alegorias do filme. Caracteriza-se por um país alegórico, povoado por tipos alegóricos. Eldorado é, ao mesmo tempo, o nome da capital e do Estado imaginário criado pelo cineasta. É o país interior e atlântico, como enunciam os letreiros iniciais da obra.

Trata-se de um país solar, tropical, banhado pelo Oceano Atlântico, de luz ofuscante e muito calor. Eldorado é a condensação alegórica de um país latino-americano, dos anos de 1950-1960, imerso em uma situação peculiar: fragilidade institucional, subdesenvolvimento, golpes de Estado, miséria e dubiedades na ação das forças políticas. O nome remete a um lugar imaginário, a uma terra de esperança, da fartura e da felicidade, como, aliás, explica o próprio Glauber Rocha. Em suas palavras:

Eldorado é antes o mito latino-americano do ouro. Quando os espanhóis chegaram à América, falavam de Eldorado. No filme, Eldorado é ao mesmo tempo o nome da Capital e do Estado, enquanto que Alecrim é o nome de uma cidade, uma província do Estado de Eldorado. Isso poderá criar algumas dificuldades de compreensão na Europa onde, contrariamente à América Latina, não existem capitais com o mesmo nome do país. Alecrim, sendo uma província portuguesa muito conhecida, trouxe também problemas ao espectador brasileiro.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> NEVES, Sheila Grecco de Oliveira. **Dois, diversos:** alegorias do Brasil em Guimarães Rosa e Glauber Rocha. 2005. f. 149. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

<sup>211</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 122.

Pode-se afirmar que o Eldorado, da criação glauberiana, muito se assemelha à capital brasileira, como microcosmo revelador do teatro político e de uma sociedade da fome. Refere-se a uma alegoria não necessariamente da esperança, mas, do subdesenvolvimento. O caráter latino-americano de Eldorado ainda se evidencia por alguns nomes dos personagens, como Paulo Martins, Don Porfírio Diaz, Vieira e Júlio Fuentes.<sup>212</sup>

Na geografia de Eldorado, cada personagem encontra um espaço específico para a projeção de sua própria personalidade. Cada qual se instala em seu *habitat* natural. Vieira vive no meio do campo e do povo. O lugar de Fuentes é a orgia noturna na capital. O de Paulo Martins oscila entre a redação do jornal (o espaço da crítica) e os círculos do poder (o espaço da ação). Diaz vive isolado em um palácio. Destaque para este personagem que permanece isolado nas sacadas e jardins de seu palácio suntuoso. Não há indícios de cidade no seu espaço de poder. Ele é, no dizer de Ismail Xavier, “pura interioridade, isolamento, entranha do poder”.<sup>213</sup>

Representante da elite e das forças conservadoras. Diaz encarna, em seu palácio, a transposição traumática, conflituosa e violenta de uma cultura cristã européia para os trópicos. Diaz não possui qualquer contato com o povo. Vive à margem da civilização. Seu palácio dourado faz lembrar o de Xanadu do filme de Orson Welles, “Cidadão Kane” (1941). Ele só abandona o seu palácio, o espaço de culto à solidão, quando da sua entrada na vida pública.<sup>214</sup>

Uma das cenas mais insólitas que representam o *transe* alegórico de “Terra em Transe” é a cerimônia de posse de Diaz. Ela tem lugar no palácio barroco (filmado no Teatro Municipal do Rio), cuja escadaria monumental a câmera insiste em ressaltar. Diaz é coroado por um conquistador ibérico e observado por um índio devidamente aculturado, branco, e pelo padre, figuras que unem o presente no passado. A cerimônia remete à coroação de um monarca absolutista. Vitorioso, brada contra a desordem da nação: “Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem. Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma Civilização!”. Diaz parece possuído pelo demônio: olhos em transe e cabeça a tremer.<sup>215</sup>

<sup>212</sup> NEVES, op. cit., p. 150.

<sup>213</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 56.

<sup>214</sup> NEVES, op. cit., p. 152.

<sup>215</sup> Id. Ibid., p. 154.

Dessa maneira, da película à superfície da tela desliza então a fantasmagoria de uma história plana, sem espessura, em que a *mise-en-scène* claro-escuro da fotografia de “Terra em Transe” confere ilusão de profundidade e algum volume artificioso, de cenário de ópera barroca e de alegoria carnavalesca. Apoiado em sons difusos, o espaço sintético da encenação do filme, abriga conflitos de grande efeito estético. De um lado, o tom ritual se afina com o uso de personagens simbólicos que condensam o mundo como emblemas naturais e sociais. De outro, estas figuras – sua ação, indumentária, declamação – são observadas por uma câmera convulsionada que não pára. Ela se movimenta na mão do operador em planos-sequências, a fazer círculos, investigar rostos, gestos e a textura do mundo.<sup>216</sup>

Nesta obra, o olhar de seu autor é tátil, sensual, enquanto a moldura de sua representação é alegórica tendente à abstração, em uma convivência de excessos e exageros na imagem e no som, tipicamente barrocos. Por essa razão, por exemplo, alguns versos do poema de Mário Faustino *Balada* (“Em memória de um poeta suicida”) aparecem escritos sobre a imagem de Paulo Martins agonizando ao longe, sobre dunas, metralhadora em punho, contra o céu, sem que se veja o mar, cujas imagens iniciam o filme: “Não conseguiu firmar o nobre pacto/Entre o cosmos sangrento e a alma pura. (...) Gladiador defunto mas intacto (Tanta violência, mas tanta ternura)”<sup>217</sup>.

A relação entre o visual e o discursivo é clara, nesse caso, devido à sobreposição dos versos à imagem. Esta remete diretamente ao texto que a ilustra, mesmo porque, aí, o texto aparece como figura na tela e fornece ao conjunto suas imagens verbais. Uma das formas da alegoria, no filme, é justamente a que coloca em diálogo metáforas visuais e metáforas verbais, por meio dos emblemas. As antíteses que marcam o poema são as que balizam o percurso de Paulo Martins nas atividades políticas que, ao mesmo tempo, o envolvem, e o enojam e de cuja violência torna-se agente e vítima. Como lutador, o poeta-guerrilheiro agoniza, enquanto narra, em convulsão, via rememoração poética, sua história pessoal, que se confunde com a história de seu mundo em agonia.

É necessário dizer também que a utilização da trilha musical se dá de forma muito significativa. As músicas são utilizadas não na perspectiva de servirem de

<sup>216</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.129.

<sup>217</sup> ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Org. de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 290.

pano de fundo para as imagens, mas, funcionam como elementos que possuem uma capacidade de significação própria, atuando ora de forma autônoma, ora em articulação com as cenas filmadas. Algumas vezes, é a partir do ritmo da música que o encadeamento dos fatos é estabelecido. E, na maior parte dos casos, essas músicas também funcionam como fontes alegóricas. A segmentação da obra nos faz perceber que a aparição repetida de determinadas músicas, em alguns de seus trechos, sugere significações importantes de serem frisadas.<sup>218</sup>

A presença mais marcante é, sem dúvida, da música de Heitor Villa-Lobos, músico brasileiro que mistura o estilo mais erudito com elementos das raízes populares do Brasil, gerando resultados muito instigantes. Percebemos também o aparecimento em alguns momentos, da canção afro-brasileira “Aluê”, que tanto evoca a presença da cultura negra na história do Brasil, quanto sugerem o estado de *transe*, na medida em que é uma música de ritual de candomblé. Quanto à música de Carlos Gomes, ela é tocada quando existe “uma intenção de paródia” nos acontecimentos relatados. Já a inserção de “Othelo”, de Verdi, pela sua majestuosidade, é justificada pelo diretor por se situar em um contexto de “uma discussão sobre os ciúmes e a amizade e porque queria sublimar também um lado homossexual e solitário em Diaz”.<sup>219</sup>

Além das músicas, os diversos tipos de ruídos, batidas de tambores, pratos, tiros, sirenes, vozes de pessoas, assim como o silêncio total, também atuam no sentido de criar ou reforçar espaços de significação alegóricos ou que sugerem o estado de *transe*. O uso semântico dos ruídos e da música sempre foi uma realidade nos filmes de Rocha. É a partir, porém, de “Terra em Transe” que ele se intensifica e complexifica, ajudando a compor um discurso mais rico e polifônico. E essa riqueza é ampliada pela rede de interseção de vários estilos realizada pelo filme, sem, contudo, fazer com que o discurso perca sua identidade, sua marca pessoal. Esta é criada exatamente a partir da fusão iconoclasta de uma série de signos que utiliza e devora, em um processo antropofágico de construção e reconstrução permanente.

Assim, ao colocar em cena as imagens e sons da história e da política, frenéticas e convulsionadas, Glauber Rocha, em sua tarefa barroca, visa alcançar uma compreensão ampla da situação política e cultural do Brasil e da América Latina. Portanto, para Gilles Deleuze está aí o aspecto tão peculiar que a crítica do

<sup>218</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasilense, 1993. p. 48.

<sup>219</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 126.

mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.<sup>220</sup>

A cena da “Primeira Missa” no filme é uma imagem que evoca o arcaísmo, este mito da fundação e da origem, enquanto presentifica uma ausência que dá lugar a uma repetição. Há neste nível de repetições a existência de duas temporalidades, uma linear e outra circular. Para Glauber Rocha, não importa a formação de um povo, mas, a sua falta diante de uma civilização doente, cancerosa e estéril. De acordo com Deleuze, este cinema insere as novas bases de um cinema político no Terceiro Mundo por não dirigir-se a um ponto suposto, já presente, porém para contribuir à constituição de uma coletividade.<sup>221</sup>

É a partir desta condição de desequilíbrio, de crise, de pulsações, de transformações permanentes que, o fazer estético glauberiano encontra sua mais nítida e adequada vocação e criatividade. Dessa maneira, toda a agitação em “Terra em Transe” não decorre mais de uma tomada de consciência, mas, consiste, como já visto, em fazer tudo entrar em *transe*, o povo e seus senhores, os atores e seus personagens, e a própria câmera.<sup>222</sup>

É por este motivo que Glauber Rocha coloca seu personagem principal, o poeta-político Paulo Martins, em uma série de *trances* e crises com as forças que existiam no Brasil. Vemos os seus gritos nas primeiras cenas e o início do desfalecimento de seu corpo. Percebemos uma série de crises, bifurcações e rupturas, no tempo, por meio dos *flashbacks* do personagem para contar a derrocada do populismo e o golpe de Diaz. São fissuras temporais e espaciais que estabelecem as relações, ainda que talvez ilógicas, entre as pessoas presentes no filme.

Ao longo da película vemos também as divisões de Paulo Martins entre a política e poesia, entre Diaz e Vieira, entre Sílvia e Sara. Elas são crises intransitivas que permitem passagens, contudo, não possibilitam a unificação em um todo. *Transe*-crise que insiste mesmo em toda série, em toda ordem, em todo corpo. Os corpos que aparecem ligados na luta ou no amor não são um único corpo. Mesmo

---

<sup>220</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 261.

<sup>221</sup> Id. Ibid., p. 259.

<sup>222</sup> Id. Ibid., p. 261.

um único corpo como o de Paulo Martins não é um, pois é já fissurado, em crise entre a política e a poesia, entre Eldorado e Alecrim, entre Sara e Sílvia. É o corpo-em-transe cuja fenda é paradoxalmente o lugar da passagem, da comunicação não-lógica, das relações convulsivas e temporais.<sup>223</sup>

É significativo compreender, então, que toda instabilidade implica uma passagem, uma diferença de nível. A crise é o que passa de um domínio a outro, de uma ordem a outra, de um nível a outro. A narração em *off* de Paulo Martins, que entra sobre a imagem das ruas em Eldorado, marcando o seu retorno, confirma a sensação de desencontro dos sentidos que não pode ser igualada a um mero sentimento de amargura, mas, a uma ardência da carne.<sup>224</sup>

São nestas rupturas e bifurcações espaços-temporais que o filme se compõe como um corpo não-orgânico cujas partes, Eldorado e Alecrim e todos os personagens alegóricos, implicam apenas passagens. O que se cruzam são as forças invisíveis do céu e da terra, de vida e morte, de enraizar e desenraizar. Desse modo, o *transe*-crise é o que faz presente na convulsão do corpo, no esforço desmedido, na ação física da luta: forças invisíveis tornam-se visíveis quando os corpos estão acoplados. Por um lado, as forças desenraizadas da terra, por outro, as forças civilizatórias territorializantes.

Nota-se que o termo *transe*, ou crise, serão condições de um cinema diferencial que nasce dos impasses diante do que é terrível demais, belo demais, intolerável. O *transe* é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em *transe* é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. No filme em questão, o *transe* é uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em *transe* é entrar em “fase” com um objeto ou situação, é conhecer de dentro.

Daí porque seus filmes por mais alegóricos ou metafóricos que se apresentem, têm a força de uma consistência, são críveis, as imagens não representam, entram em *transe* com os personagens, cenários, objetos, com o espectador, e formam um só fluxo. O artista não tematiza o *transe*, cria-o cinematograficamente por meio da câmera na mão e da montagem, sendo, portanto, uma “celebração” propriamente estético-política e cinematográfica.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema Brasileiro (anos 60-70)**: Dissimetria, Oscilação e Simulacro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 77-78.

<sup>224</sup> Id. *ibid.*, p. 79.

<sup>225</sup> BENTES, Ivana. O Devorador de Mitos. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo**. Org. de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 26.

“Terra em Transe” mostra o dilaceramento de pessoas e de uma nação, critica a inércia de um povo e expõe as nervuras da periferia do poder no Brasil. É uma obra que representa o desassossego do brasileiro que se vê envolvido por políticos desprovidos do interesse público, homens corruptíveis em defesa de seus interesses, empresários frágeis que se entregam a pressões econômicas das multinacionais, pressões internacionais, uma igreja complacente, empresários da rádio e da televisão que manipulam a opinião pública e por um povo e grupos sociais sem consciência política ou histórica.

São esses elementos, aliados à multiplicidade de focos narrativos, que acabam definindo a estrutura do filme a partir da lógica do *transe* que contamina os personagens, o espaço e o tempo da narrativa, assim como os demais elementos fílmicos. É essa lógica que permite, no filme, o desabrochar de um desfile de distintas texturas, uma orquestração entre vozes que não coincidem, que fazem de “Terra em Transe” um discurso exacerbadamente dialógico e polifônico, dando vazão, assim, a uma infinidade de possíveis leituras do mesmo.

Essa obra, com sua montagem descontínua, uso da câmera agitada em *transe*, que dança no ritmo barroco e carnavalesco e em um fluxo desestruturante, assume a confusão e as contradições criada pela ditadura militar, demonstrando a difícil tarefa de se pensar a História do Brasil nesta adversidade política e social. Aponta tanto para esse mal-estar, quanto para as incapacidades de os sujeitos estruturarem ações políticas. Seus personagens e situações são alegorias e imagens simbólicas dilacerantes dos momentos históricos que fizeram a década de 1960.

Glauber Rocha exibiu por meio de seu cinema delirante e convulsionado que o cenário deixado pelas agitações políticas e culturais dos 1960 eram tão complexos, que não se podia mais compreender o Brasil pelo esquematismo binário das forças de esquerda ou de direita. Não se podia também apostar no povo e, menos ainda no intelectual. E, além do mais, dever-se-ia duvidar da eficiência da luta armada. Esse período desestruturou a maneira de pensar o Brasil, exigindo novas concepções de histórias e outras posturas políticas.

Assim, a forma convulsiva e a narração orquestrada pela agonia, pela alegoria e pela crise, configuraram o afresco de uma instabilidade cultural e político-social pela qual o país de fato passou. Um trauma no qual deveria empenhar-se em compreender, pois entre civilização e barbárie, esta última ficou mais sensível. O

estremecer do *transe* foi pensado metaforicamente como experiência desse choque histórico.

### **4.3 O “Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” e a encenação da História**

Pode-se dizer que no Brasil de fins da década de 1960, com o agravamento do regime militar, a censura e a crise dos movimentos sociais e políticos, o cineasta Glauber Rocha empreendeu novos desafios para a relação entre arte e política, percebendo a necessidade de renová-las em suas obras cinematográficas. Dessa maneira, a ambição intervencionista do Cinema Novo, no período citado acima, foi maculada pelo próprio processo histórico que buscava atingir.

A tensão entre arte e política, identificada na trajetória deste cineasta, adquiriu outra inflexão, pois passou a se inscrever em outro contexto histórico. Sua preocupação recairá na busca para a constituição de um cinema terceiro-mundista, que recusasse os modelos cinematográficos norte-americanos e europeus, e fosse capaz de se comunicar com o grande público. Como já analisado, nessa época, inicia-se outra fase do Cinema Novo, na qual a politização da arte contra a indústria passa a se defrontar com um Estado autoritário, e com a ruptura da certeza revolucionária que abrigou a estética de Glauber Rocha.

Seus textos e artigos, a partir deste período, demonstram a preocupação de articular uma estratégia de distribuição e exibição dos filmes, já que o seu objetivo era fortalecer a industrialização cinematográfica nacional e promover um sistema de distribuição e produção para o cinema brasileiro e latino-americano. O intento parece ser o de buscar desvios e atalhos a partir dos quais possa manter, em movimento, o seu fazer artístico antropofágico.

O seu filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), insere-se neste contexto histórico-político e reflete as discussões e mudanças estéticas realizadas e debatidas neste período. Aqui, o cineasta baiano consegue atingir um ponto de equilíbrio e boa receptividade como produto cinematográfico. Também a partir desta obra, ele definirá o seu cinema como “ideogramático”, ou seja, caberia ao artista recriar símbolos abstraídos da mitologia cultural brasileira e projetá-los em uma nova linguagem, como múltiplos sentidos.



Na medida em que essa simbologia é constitutiva do imaginário cultural brasileiro, a linguagem será a expressão dialógica e recodificada desse imaginário. Deve-se dizer ainda que o filme reivindica uma estética política épico-didática, no qual há a apropriação criticamente dos elementos da cultura popular. Neste projeto chamado de épico-didático, a épica demonstrará a partir de uma prática poética a força criativa do subdesenvolvimento, por sua vez, a didática operaria como eixo interpretativo que organiza a poética em uma forma ética-política.<sup>226</sup>

Pode-se perceber que com esse projeto estético-político, o cineasta não só buscava se distanciar dos mitos colonialistas, mas, também inventar outros, agora libertadores, soberanos e autônomos. Glauber Rocha, a partir de “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, desejava construir um cinema que se singularizasse, independente, anti-colonialista e “nacionalista”. Assim, por meio dessa arte cinematográfica, tornar-se-ia possível contribuir para a “libertação” do país e do terceiro mundo.

Glauber Rocha filma “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, ciente da necessidade de aproximação com o grande público. Por isso, apóia-se em alguns gêneros cinematográficos de apelo popular, como o *western*, por exemplo, e reutiliza alguns dos temas e personagens de seu filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” realizado em 1964. Podemos ver aqui a questão do messianismo, do cangaço e a presença enigmática do matador de cangaceiros Antônio das Mortes. Destaque para este personagem que é recolocado diante das forças sociais e políticas com as quais esse matador se relacionava no filme anterior.<sup>227</sup>

O contraste simbólico, entre o Brasil moderno e o sertão, é o ponto de partida para os questionamentos de Antônio das Mortes e o fim que lhe reserva. A estética de Glauber “traz novamente a teatralização, o plano-seqüência, a câmera na mão, a fala solene, as longas seqüências de reflexão em que os personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito e a história”.<sup>228</sup>

No filme de 1969, o cordel também acompanha a narração do espetáculo teatral e se faz presente não somente na voz do narrador/cantador da história, como ainda figura na fala dos personagens. Antônio e o cangaceiro Coirana fazem, por

---

<sup>226</sup> VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 256.

<sup>227</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 176-177.

<sup>228</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasilense, 1993. p. 162.

exemplo, um duelo de repente antes da briga com facas. O cangaceiro conta e canta sua história de vida em forma de versos. Um elemento da cultura popular nordestina que antes assumia um aspecto extra-diegético, passa a ter, em alguns momentos, um aspecto intra-diegético neste filme.

Cangaceiros e beatos, que em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” se situavam em mundos diferentes, como sendo pólos extremos dos movimentos rebeldes ocorridos no sertão nordestino, agora, fazem parte de um mesmo grupo. Eles estão unidos em uma sociedade oprimida que clama por justiça. Já não representam mais Deus e o Diabo, nem o bem e o mal. Estas pessoas cantam e dançam em uníssono, festejam um carnaval constantemente em *transe*. O sertão também já não é o mesmo, palco da revolução no qual distinguia cangaceiros e beatos.

Nas palavras de Fernão Pessoa Ramos, “o sertão mítico já não pode mais ser representado em sua ‘pureza’, e a interação com o resto do país contemporâneo gera, através do contraste, uma das formações mais caras à alegoria tropicalista”.<sup>229</sup> Neste momento, o sertão é um mundo colonizado, ou está prestes a ser. O progresso, que no filme anterior era um elemento na iminência de acontecer, concretiza-se agora. As estradas e o capital das multinacionais já estão invadindo o sertão, é o passado no presente. Sobre o assunto, Ismail Xavier complementa:

Não estamos no sertão de *Deus e o Diabo*, microcosmo fechado a compor um mundo de interações sociais orgânico, coeso. Aqui, o sertão já não se põe no centro, revela seus limites e reconhece todo um mundo para além de suas fronteiras, mundo de onde vem toda uma série de novidades que minam pela base a tradição.<sup>230</sup>

Na explicação do próprio cineasta, em “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” arma-se um cenário na pequena cidade sertaneja de Jardim das Piranhas, para examinar as possibilidades do embate entre aqueles que já haviam mostrado o seu poder efetivo de lutas, os messiânicos e cangaceiros. Em suas palavras:

Eu acho o ‘Dragão’ o meu melhor filme, uma realização perfeita das minhas idéias. Lá eu tenho um palco, uma limitação espacial. Eu realizo um ‘mise-em-scène’ brechtiano com signos da sociedade

---

<sup>229</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 377.

<sup>230</sup> XAVIER, op. cit., p. 164

brasileira onde eles realmente tinham que realizar no Terceiro Mundo.<sup>231</sup>

É dentro desse universo recheado de simbolismos que o contraditório Antônio das Mortes retorna para se redimir de seus pecados anteriores. O personagem é apresentado ao espectador como antes, matando cangaceiros, algo que faz de modo inquestionável, e continua lacônico e tranqüilo como na obra de 1964. Agora, relembra saudoso da época em que conheceu Lampião e Corisco, quem ele achava ter sido o último dos cangaceiros, morto por ele. Antônio vai até a cidade de Jardim das Piranhas para se certificar se Coirana era realmente um cangaceiro, e se fosse, teria que matá-lo também.<sup>232</sup>

Em princípio, Antônio quer continuar a cumprir sua missão, a de não deixar cangaceiro vivo no mundo. Missão que recebera no filme anterior e que realizara soberanamente, e para fazê-lo agora, rejeita qualquer quantia em dinheiro. Contratado pelo delegado Matos e rejeitado pelo Coronel Horácio, Antônio fere Coirana gravemente, que morre após longa agonia. Antônio se arrepende amargamente do crime e vê, na figura da Santa, uma forma de redenção. Redenção que ele busca e cultiva a partir de então, e se não realiza no plano social, tenta realizar-se no plano pessoal. Para tanto, percorre um caminho inverso pregado por Corisco anteriormente. Nessa guerra, Antônio procura arrumar o desarrumado.<sup>233</sup>

Nas explicações de Célia Tolentino temos o seguinte:

É por isso que Antônio das Mortes volta no filme de 1969, para poder redimir-se diante da história e confessar que lutara do lado errado, porque não compreendia seu papel. Afinal, a guerra que veio não acabou com a miséria do sertão e, ainda por cima, levou muitos sertanejos para amargar a pobreza nas cidades, como ele próprio, que vive em Salvador, sem função, decepcionado, na miséria do esquecimento.<sup>234</sup>

Com a morte de Coirana, Antônio passa a ser o protetor e defensor dos beatos e cangaceiros. Ele percebe que, no passado, estava do lado errado e que agira mal. Nesse ponto, as dúvidas e questões que atormentavam Antônio e o

<sup>231</sup> ROCHA, 1977 apud GERBER, Raquel. **O mito da civilização Atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 90.

<sup>232</sup> VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber Rocha, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002. p.98.

<sup>233</sup> Id. *ibid.*, p. 99-100.

<sup>234</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 241

tornavam uma pessoa contraditória, deixam de existir. Agora ele sabe distinguir o certo do errado, o bem do mal. E para fazer o bem, procura de alguma forma ajudar o grupo de Coirana.<sup>235</sup>

Primeiramente, pede ao Coronel que lhes dê moradia e alimentação. Negado o pedido e exterminado o grupo, Antônio revolta-se contra o Coronel e, a única forma de vingar o povo é acabando com o opressor, mesmo que em uma atitude tardia. Se no início Antônio era o Dragão da Maldade, agora passa a ser o Santo Guerreiro, figura que também é incorporada por outros personagens.<sup>236</sup> Há, conseqüentemente, uma inversão de valores durante todo o filme.

Novamente segundo Célia Tolentino:

Ao longo da narrativa haverá várias encarnações de santo e dragão, bem como troca de papéis. É como se pudéssemos dizer que, no chão social em que se estabelecem, a condenação ou consagração varia segundo a versão de cada lado e parece não ter vigência fora desse espaço. Assim, beatos e cangaceiros em princípio se opõem a Antônio das Mortes e Coronel Horácio. Com a conversão do ex-matador para o lado dos místicos, o velho proprietário será o dragão da riqueza, exterminador do povo inocente. Entretanto, no enfrentamento com o grande capital que ronda Jardim das Piranhas, é também um lutador para a manutenção das velhas e conhecidas estruturas de dominação contra o dragão voraz e invisível da modernização.<sup>237</sup>

Defensor da tradição popular e da permanência do estilo de vida sertanejo, o Coronel faz um papel de Santo. Todavia, diante da população oprimida que necessita de ajuda, torna-se opressor, o Dragão. Em uma atitude cínica, pede ao seu braço direito, Batista, que abra o armazém e distribua comida entre o povo. No entanto, não pensa duas vezes antes de ordenar que Mata-Vaca e seus jagunços exterminem a sociedade formada por beatos e cangaceiros.<sup>238</sup>

Sua esposa, Laura, mantém uma relação com Matos. Ela vê em Matos a possibilidade de sair daquele fim de mundo, onde ainda permanece porque sabe da vida cheia de regalias que o Coronel pode oferecer. Velho e cego, ela acha que o Coronel está convalescendo e, certamente, será herdeira de suas terras e de sua fortuna. Para apressar essa herança, tenta convencer Matos a matá-lo que, por sua vez, tenta convencer Antônio a fazê-lo. Na recusa de Antônio e na covardia de

<sup>235</sup> VALENTINETTI, op. cit., p. 102.

<sup>236</sup> Id. ibid., p. 105.

<sup>237</sup> TOLENTINO, op. cit., p. 249.

<sup>238</sup> VALENTINETTI, op. cit., p. 106

Matos, Laura prefere não trocar o certo pelo duvidoso e, em uma atitude desesperada para mostrar ao Coronel sua confiança, apunhala e mata o delegado após descoberta a relação. Laura, das três personagens de transição entre o campo e a cidade, ela é a mais forte e mais efetiva, centro da intriga que precipita as ações e deflagra o mecanismo da vingança.<sup>239</sup>

Os outros dois cidadãos são o já referido Matos e o Professor. Matos é o dragão do progresso, a figura que pretende trazer a modernização para o sertão. Como delegado, está mais preocupado na sua carreira política. Não tem coragem suficiente para matar o Coronel. É um covarde nas palavras e nas atitudes, homem da cidade que vê no sertão uma forma de alavancar sua vida pública. O Professor é um desiludido e está constantemente bêbado. Ainda assim, representa uma pequena fatia do progresso que adentrou o sertão, a civilização.

Ele, mesmo que de forma precária, procura passar seus ensinamentos aos alunos de Jardim das Piranhas. É, em boa parte do filme, apático e debocha de Matos várias vezes. Num momento de sobriedade moral, percebe que a luta armada está iminente e, apoderando-se das armas de Coirana, é o agente executor da grande guerra, juntamente com Antônio. Os dois fazem o papel do Santo Guerreiro para lutar contra o opressor Coronel e seus sequazes. Lutará com suas idéias e seu próprio sangue, se necessário, para “vingar a metade desse sertão injustiçado”.

O verdadeiro agente deflagrador dessa guerra é Coirana. Mesmo sendo “puro teatro”, é ele quem faz, em princípio, o papel do Santo Guerreiro. Papel esse que, em seguida, é incorporado por outros personagens. Liderando beatos e cangaceiros, Coirana invade Jardim das Piranhas com a finalidade de combater o Dragão da Maldade e desperta, em Antônio e no Professor, o sentimento da revolta. Sua morte é anunciada pelo matador, eficaz no cumprimento de sua missão desde Corisco, e é com ela que a teleologia da salvação se faz presente, com alguma referência à Paixão de Cristo.<sup>240</sup>

Outro papel de destaque no enredo é o da Santa. Parente de beatos e cangaceiros mortos por Antônio, é ela quem desperta no matador o sentimento de arrependimento ao impedi-lo de matar Coirana. Mulher de poucas palavras, mas de um equilíbrio e serenidade incontestáveis, perdoa Antônio pelos crimes passados e

---

<sup>239</sup> Id. *ibid.*

<sup>240</sup> Id. *ibid.*, p. 108.

procura manter a paz entre os grupos. No entanto, percebendo que a paz já não é mais possível, ela torna-se o agente anunciador da guerra vindoura.

Negro Antão, por sua vez, revela ser neto de escravos e da vontade de voltar para a África para reencontrar sua identidade. Até o final do filme, ele é mais um entre a grande massa de oprimidos. Entretanto, incorpora, no desfecho da história, o Santo Guerreiro e, montado em um cavalo branco juntamente com a Santa, empunhando uma lança encarna São Jorge que matará o Dragão da Maldade, encravando-a no tórax do Coronel.<sup>241</sup>

Dessa forma, Antão mostra-se o mais emblemático dos Santos e, uma das cenas finais, juntamente com a Santa, o Padre e Antônio, fazem uma composição visual que remete à imagem de São Jorge mostrada no início e final do filme. O estilo da imagem atesta a natureza popular de sua circulação no mundo atual, objeto de coleção que remonta à tradição da Idade Média (os próprios elementos da imagem explicitam tal tradição: o Cavaleiro, a virgem, a Igreja).<sup>242</sup>

O filme termina com a figura de Antônio das Mortes caminhando em meio a carros e caminhões que cortam o sertão com estradas de rodagem, a chegada do progresso simbolizado, com vigor, pela placa da multinacional Shell. E da mesma forma que chega, o herói solitário volta, enigmático. Mesmo depois da conversão e do cumprimento da tarefa justiceira, Antônio não se integra na comunidade que favorece. A mancha que o acompanha o condena a um exílio renovado, como em *westerns* clássicos. No entanto, sua imagem e seu percurso solitário lembram melhor o herói do faroeste italiano, figura carrancuda que chega ao local com ares de capanga do grande proprietário, termina aliado aos oprimidos e, consumada a luta, abandona o local com o mesmo ar enigmático de sua chegada.<sup>243</sup>

#### **4.3.1 O *Transe* como Performance e Fabulação**

“O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” parece assumir integralmente as diretrizes da cultura popular como saída para o projeto de modernização conservadora imposto então pelo governo militar da época. Glauber Rocha não pretende trabalhar esses elementos de forma folclorizada ou romantizada, porém, ele tenta destruir os mitos e as lendas de seu país por dentro.

---

<sup>241</sup> Id. *ibid.*, p. 109.

<sup>242</sup> XAVIER, *op. cit.*, p. 162.

<sup>243</sup> Id. *ibid.*, p. 176.

A visibilidade que confere ao cangaço e ao messianismo não atua para um dispositivo de poder nostálgico e conservativo. Eles são ativados por sua força de crença, não somente pelo conteúdo mitológico, pois são reconfigurados, agindo em outro campo enunciativo e servindo a outras relações de poder.<sup>244</sup>

O contexto político e a crise da estética do nacional-popular, interligados, vão contribuir para a emergência do tropicalismo, movimento que pregava um fazer artístico antropofágico que religaria espacialidades e temporalidades distintas. O nacional e o estrangeiro, o tradicional e o novo deveriam ser agenciados por meio de um dispositivo de poder libertário. A saída para o artista e intelectual terceiro-mundista estaria em explorar as virtualidades da “desrazão” e do “inconsciente” presentes na cultura popular, pretendendo, assim, uma ressignificação e estetização dessa cultura nativa. Diz o cineasta:

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da revolução burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.<sup>245</sup>

Dessa maneira, foi esse procedimento que Glauber Rocha buscava representar nas figuras típicas do imaginário do sertão brasileiro como o “Dragão” (símbolo barroco da desmedida natureza e do desarmônico) e de “São Jorge” (símbolo da guerra e da caça). Os personagens mesclam esses aspectos e atuam em um clima de instabilidade moral, já que são atores de suas próprias lendas que se confundem com a política. Notamos estas características nos já citados personagens, como a Santa, o negro Antão, o professor de História, Antonio das Mortes, o cangaceiro Coirana, o Coronel, Laura, de origem urbana, mulher do Coronel e amante do delegado Matos, o padre, o jagunço Mata-Vacas e seu bando e o povo que louva a Santa e o negro Antão com seus cantos, danças, orações, bandeiras e estandartes.

A performance desses atores se dá em um cenário simbolizado pelo sertão, local do embate e dos conflitos. Os personagens urbanos, advindos de uma classe

---

<sup>244</sup> BENTES, Ivana. O Devorador de Mitos. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo**. Org. de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 26-28.

<sup>245</sup> ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 251.

média abastada, são apresentados com venais, volúveis e traidores, reservando a eles os espaços fechados, a moldura das fachadas, a não-profundidade de campo e as cores berrantes tanto nas roupas como nos cenários. Já os personagens sertanejos, ao contrário, além da grande dignidade da qual se revestem, têm direito à paisagem e a composições cenográficas que lembram as pinturas renascentistas. Distinguem-se também as músicas destinadas aos beatos e cangaceiros e aos personagens urbanos, bem com a própria variação do estilo na montagem das cenas.<sup>246</sup>

Assim, tece-se no filme uma arquitetura figurativa mais barroca na qual os personagens recolocam-se em relações mutáveis uns com os outros. Os movimentos de câmera e os longos planos-sequências indicam algumas atitudes e características dos personagens e suas posições dentro da encenação. Ora é uma câmera fixa que os detém estáticos em cômodos, no caso dos representantes da ordem, ora é uma câmera na mão que acompanha as multidões entoando cânticos, perscrutando tatilmente o corpos dos santos e figuras do cangaço. Dessa forma, eles atuam e se manifestam por meio de um *transe-performance*.

Nesta película, compõem-se teatralizações e ritualizações dos conflitos em que o repente e a poesia de cordel não se limitam à narração e à figura de um cantador. Percebe-se que as formas próprias da cultura sertaneja se apoderam da *mise-en-scène*. O mesmo povo que protagoniza o conflito, também assiste o desenlace da cena. Um bom exemplo desses aspectos é o duelo entre Antonio das Mortes e o cangaceiro Coirana. Com o laço preso nos dentes, ligando um ao outro, os dois contendores tentam atingir-se. Uma cantoria de rezadeiras, seguidoras do negro Antão, emoldura o embate (o duelo é muito comum nos *westerns* clássicos, havendo sempre regras rígidas a serem obedecidas). A tomada é longa, sem cortes. Junto com a cantoria intermitente, confere à cena o tom hipnótico e performático. Antônio das Mortes finalmente vence Coirana, ferindo-o gravemente.<sup>247</sup>

Nesta obra, a ênfase na participação do público é um aspecto que deve ser ressaltado. Consideremos, por exemplo, duas cenas: a de Coirana em sua entrada em Jardim das Piranhas, e aquela do duelo entre este e Antonio das Mortes. Nessas

---

<sup>246</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 246-247.

<sup>247</sup> CASTELO, Sander Cruz. **“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) e o terceiro cine**: entre o cinema de autor europeu e o cinema clássico hollywoodiano. 2004. f. 93-94. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.



cenar, a presença do povo, entoando cânticos e batendo palmas, lembra-nos que estamos diante de uma representação, de uma performance.

Deve-se levar em conta, igualmente, a importância da voz e dos gestos dos participantes, por um lado, e a situação de escuta, por outro. Ação dupla entre emissor e receptor, a performance oral se processa a partir de uma série de meios, como o ritmo lento ou rápido de uma melodia, as repetições e os gestos que formam um contexto, uma situação de comunicação culturalmente motivada. Isso significa que o tempo e o lugar onde ocorrem a performance não são indiferentes. Ela acontece, normalmente, em lugares e datas fixas determinadas pela tradição, em circunstâncias da vida privada ou pública, importantes de alguma maneira ao destino comum (nascimento, casamento, morte).<sup>248</sup>

Por exemplo, a chegada de Coirana a Jardim das Piranhas dá lugar a uma manifestação espontânea do povo que sai às ruas para acompanhar o cortejo liderado pelo cangaceiro e pela Santa. Ao som de cânticos que lembram os ritmos africanos, os líderes seguem à frente, dançando e balançando estandartes com as imagens de São Jorge e do Dragão. Logo em seguida, vem o povo cantando e batendo palmas. A performance segue seu curso até o centro da cidade onde, acompanhado pela Santa e por Antão, Coirana se apresenta ao povo e aos poderosos do local. O monólogo proferido pelo cangaceiro reporta-se a Lampião, citado nos versos da música entoada durante a procissão e na aula do professor que, na praça da cidade, pouco antes da entrada do cortejo, lembrava a seus alunos as datas importantes da história do Brasil.<sup>249</sup>

Repetido inúmeras vezes durante as primeiras cenas do filme, o nome de Lampião reforça o sentido não oficial da manifestação dirigida por Coirana. E mais, estreita os laços de pertencimento do povo com o seu passado. Dedicada à memória do cangaceiro morto em 1938, (como lembrou o professor) a performance liderada pelo cangaceiro, aparece como um momento de comunhão coletiva. Sem data ou local programados, ela surge, de repente, espontaneamente, no meio do povo como resposta às vozes e aos gestos que a lideram. Neste sentido, o povo que faz parte da performance contribui tanto quanto o intérprete à sua realização.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> NEMER, Sylvia Regina Bastos. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. 2005. f. 129. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

<sup>249</sup> Id. *Ibid.*, p. 130

<sup>250</sup> Id. *ibid.*

Colocando em relevo procedimentos correntes nas sociedades tradicionais o filme procura destacar a relação entre os protagonistas da performance e os que nela estão envolvidos. Nesse sentido, o povo que participa cantando, dançando, batendo palmas, não é apenas objeto da representação, porém, o sujeito de uma performance que remete ao universo das tradições orais, em que a base da participação do indivíduo é o pertencimento a uma coletividade, a um passado comum.

Nesse contexto, ou seja, no contexto das tradições compartilhadas, há o caráter impessoal da voz que profere o canto, e para a relação de reciprocidade existente entre o intérprete e o público. Essa é a característica da performance protagonizada por Coirana, que tem como contraponto o desfile de Sete de Setembro, mostrado na seqüência seguinte, na cena do encontro entre Matos e Antonio das Mortes.<sup>251</sup>

Extremamente formal do ponto de vista da música, dos gestos, das vestimentas dos participantes, na comemoração do Sete de Setembro o que chama atenção é o comportamento automatizado dos que executam a marcha e a passividade dos que a assistem. Em contraste com a manifestação de Jardim das Piranhas, focada sobre a liberdade dos corpos, dos gestos, o desfile da Independência expõe os símbolos do poder, o mundo da ordem representado pelos alunos uniformizados, empunhando bandeiras e marchando em movimentos rigidamente coordenados ao som de uma banda militar. Tudo ali é marcado, controlado, ordenado segundo regras estabelecidas. Nesse jogo de posições definidas, o delegado Matos, representante do interior em visita à capital, acompanha o desfile entre as autoridades do alto de uma sacada, enquanto Antonio das Mortes, do outro lado da rua, assiste à marcha misturado no meio do povo.<sup>252</sup>

Logo os dois estarão juntos para dar continuidade ao duelo entre os poderosos de Jardim das Piranhas e os seguidores do cangaceiro e da Santa. Contudo, o fora-da-lei, contratado pelo delegado para colocar fim às desordens provocadas pelo bando de Coirana, acaba mudando de lado. Antes, porém, assistiremos a um longo processo de mudança. Ponto de virada da história do personagem, o duelo contra Coirana levará Antonio das Mortes à revisão de seu papel de matador. Mas, a idéia de luta, de luta encenada como a que caracteriza o

---

<sup>251</sup> Id. *ibid.*, p. 131.

<sup>252</sup> Id. *ibid.*

desafio, continuará informando a estrutura do filme, cujas imagens fortemente estilizadas nos lembram que seu objeto é a própria representação.<sup>253</sup>

Transformada pelo veículo de sua transmissão, a performance, ou melhor, o filme como encenação coreografada, estabelece com seu público uma relação de distanciamento. Separado da ação encenada, o espectador não se aliena, não se deixa absorver pelo narrado, estabelecendo com as imagens um diálogo mais aberto, isto é, menos determinado pelas convenções de gênero. Porém, isso não significa que haja uma ruptura com as convenções. Na verdade, o que o filme procura fazer é apropriar-se das convenções, criando para estas, novos usos.

Além do mais, a montagem fílmica construída, aqui, destaca a marcação teatral brechtiana, que desnaturaliza o confronto, não enfatizando acontecimentos, objeto da narração do narrador, mas a própria narração. Percebe-se também o desinteresse de alguns personagens como, por exemplo, o delegado Matos que parece ator em folga, andando pela cidade enquanto espera o momento de entrar em cena. Glauber Rocha ritualiza e teatraliza a tomada de consciência de Antônio das Mortes, que ferindo Coirana, percebe que este é aliado, não um inimigo. Então, desencadeia-se, novamente, o *transe* e a violência necessários para um processo transformador e revolucionário.

Por esta razão “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” inscreve-se na perspectiva global de mistura de gêneros que informam o esquema narrativo do filme no qual os personagens atuam como se estivessem participando de um jogo, de uma luta na qual a violência é tão simulada quanto à dos participantes da cantoria. O tratamento dado à violência nesta obra, uma violência encenada, teatralizada, quebra o efeito de verossimilhança da representação tal como buscado no cinema tradicional onde o convencimento do público depende da naturalidade dos atores na interpretação de seus papéis.<sup>254</sup>

Esse filme rejeita a forma tradicional de representação cinematográfica na qual a atuação dos atores deve ser o mais natural possível, a fim de passar ao público a impressão de veracidade. Obviamente, o espectador comum não leva em conta que essa naturalidade é acompanhada de um trabalho prévio (roteiro, direção) que informa ao ator o modo como o personagem deve ser interpretado. A suposta naturalidade do ator depende, portanto, do domínio das técnicas de arte dramática.

---

<sup>253</sup> Id. Ibid., p. 132.

<sup>254</sup> VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber Rocha, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002. p. 108.

Negando essa forma de interpretação, em que o artificial se faz passar por natural, os atores (livres dos códigos da representação clássica) atuam espontaneamente diante da câmera que se limitava a reproduzir seus movimentos.<sup>255</sup>

Poderíamos dizer, destarte, que “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” é um filme que trabalha quase no nível da instantaneidade, da criação simultânea à captação da imagem. Estamos aí muito próximos do cinema documentário, inclusive em relação ao uso do som direto que até então não havia sido empregado por Glauber Rocha. A preocupação com a sincronização, com a captação do som no momento de sua emissão é um ponto que deve ser ressaltado, na medida em que a referida obra se apresenta como uma performance, como um ato de criação coletiva, em que o *transe* perpassa sua dimensão espetacular e figurativa.

Sabe-se que uma das constantes do cinema glauberiano é a questão do *transe*. Dada a cristalização de determinado olhar sobre as coisas, ele possibilita desarrumá-lo, rearranjá-lo, trazê-lo para um espaço liso, onde possa explorar todas as suas virtualidades. Como já mencionado anteriormente, o *transe* é transição, passagem, devir e possessão, sendo que Glauber Rocha faz dele uma forma de experimentação e conhecimento. Dá-se com o *transe*, deste modo, visibilidade ao invisível e dizibilidade ao indizível. Provoca-se, pois, estado de colapso nos elementos agenciados, principalmente, naquele que olha, permitindo uma variação e uma mutação nas noções de historicidade e temporalidade.

“O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, é um filme tanto da convulsão, da fabulação, quanto do dilaceramento. Nele, o sertão e seus atores são marcados pela inconstância, corroídos e carcomidos pela morbidez e pela degenerescência. Antônio das Mortes, por exemplo, cômico de sua finitude, sabe que, após cumprir sua função, deve desaparecer. O delegado Matos, simbolizando a burguesia nacional, morre assassinado no local que acreditava que o enriqueceria.

Vemos, assim, que o cineasta baiano recorre à estética do *transe* para intensificar elementos cinematográficos, sendo que a performance dos personagens e a teatralização das cenas permitem a emergência de forças latentes, potências de mudanças e transformações. Na montagem fílmica, cangaceiros e beatos olham diretamente para a câmera, ou em um silêncio inquisitivo e perturbador, ou berrando chavões revolucionários.

---

<sup>255</sup> Id. *ibid.*, p. 112-113.

Já figurantes e personagens secundários, ao mesmo tempo em que atuam, são também espectadores comuns. A música funciona como contraponto às imagens, possibilitando um distanciamento do que é mostrado, parecendo até algumas vezes irônico. Os gêneros cinematográficos clássicos são remodelados, principalmente o *western*, o fantástico/horror e o melodrama, no intuito de, implodindo por dentro o cinema *hollywoodiano*, atrair e conscientizar o espectador.<sup>256</sup>

Provocando o *transe* na composição de cenas e personagens, tentava-se decompor os mitos, produtos do colonialismo “imperialista”, auxiliando-os depois a recompor as partes, em produção ininterrupta de novas mitologias, novas fabulações, agora soberanas, nacionalistas e terceiro-mundistas. Na medula espinhal de “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” encontra-se o esforço do seu autor de aliar cultura popular, prática revolucionária, mito e história. Para ele, o papel histórico dos povos do terceiro-mundo se cumpre em conformidade com a tradição, não com a negação dela. Logo, a questão maior não é a superação do mito, mas a sua encenação e reinterpretação pela comunidade, em termos dos projetos de liberação.<sup>257</sup>

Neste movimento, anuncia-se um tempo da redenção no qual este próprio tempo parece não conseguir manter sua estabilidade e precisão. Desta vez, a encenação do filme não coroa sua estória com um refrão já conhecido como “o sertão vai virar mar” junto à imagem da esperança. Em vez da invocação da ruptura, do canto que anuncia a consumação de um tempo radicalmente novo, “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” retoma no final o acento melancólico de seus freqüentes instantes de imobilidade, em uma espécie de refluxo da vertente épico-mítica que notadamente marcou o ponto climático dos combates nele representado.<sup>258</sup>

Tal refluxo, no entender de Ismail Xavier, recebe um sopro a mais no plano em que Antônio das Mortes se retira para voltar à cidade grande. Na beira da estrada, o posto de gasolina assinala o trabalho de um outro tempo alheio ao sacrifício de Coirana. Tempo que se move oculto em um mundo que cerca o cenário da luta e ameaça invadi-lo, mudando os termos do conflito em Jardim das Piranhas. Tempo que se faz presente nas falas de Antônio, de Matos e do próprio Coronel,

---

<sup>256</sup> Id. *Ibid.*, p. 67.

<sup>257</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.138.

<sup>258</sup> Id. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 173.

mas, esteve ausente da cronologia das rupturas evocadas no início pelo professor. Tempo acumulativo da modernização tecnológica e do crescimento econômico.<sup>259</sup>

Daí ser importante mencionar ainda que o cinema político de Glauber Rocha é pródigo na reconfiguração de lendas e de mitologias. Preocupado em captar o tempo, o vir-a-ser, ele abandona a “representação” para buscar o desvio, a diferença, o que foge à explicação. Neste sentido, a história passa a ter papel fundamental, já que as temporalidades são sua matéria-prima. O tempo linear do cinema clássico, produtor do mito, da representação, é abandonado em função de uma noção de tempo fluida, variada, figurativa e barroca, capaz de em um mesmo espaço, aproximar passado, presente e futuro, possibilitando a emergência da “imagem-tempo”.

Na película em questão, realça-se uma narrativa permeada pelo *transe* na qual o tempo é múltiplo, fato este que afeta a história, sendo que ela já não é nem a do passado nem a do presente ou a do futuro. Essa peculiar narrativa glauberiana reúne em uma perspectiva histórica, o passado, o presente e o futuro, que por si sós são fabulações, já que tornam possíveis o ato de fala e a recriação de lendas. Destruindo os mitos de seu povo “de dentro”, Glauber Rocha tenta produzir “enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo”.<sup>260</sup>

Percebermos que atores-personagens e o povo se direcionam, um para o outro, em um “duplo devir”, resultando a obra cinematográfica um próprio ato de fabulação. Este, enquanto uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política. É a palavra emitida como ato expressivo, poético, fora da linguagem articulada do cotidiano, em fuga das significações dominantes, criadora de sentido, instauradora de acontecimento, é a linguagem rompida de seu sentido usual. Linguagem, fala, palavra, que vêm perturbar o repouso dos sentidos. Daí o cinema do Terceiro Mundo, ser um cinema que fala, um cinema do “ato de fala”, ato este que constitui a fabulação enquanto memória.

No cinema glauberiano, a memória possui um sentido de fuga das significações dominantes. Não se trata de uma “memória psicológica” como faculdade de evocar lembranças, nem mesmo de uma memória coletiva como a de

---

<sup>259</sup> Id. *ibid.*

<sup>260</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 269.

um povo existente. Esta memória-mundo seria a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e assunto privado, o povo que falta e o que se ausenta, uma membrana, um duplo devir. Não sendo nem psicológica nem coletiva, ela se constitui como interface do mundo e do próprio eu, só que dentro de um mundo parcelar e um eu rompido que estão se trocando e interagindo constantemente.<sup>261</sup>

Nesse sentido, o cineasta defronta-se com um dupla colonização do povo: como uma “exocolonização” (das “histórias vindas de outros lugares”) e com uma “endocolonização” (dos “próprios mitos” transformados em “entidades impessoais à serviço do colonizador”). Frente a essa situação, não deve o autor “fazer-se etnólogo do povo” nem tornar-se inventor de uma “ficção pessoal”.<sup>262</sup> Ambos os caminhos constituem uma espécie de captura a serviço do colonizador. Resta ao cineasta, para efetivamente tornar-se “agente coletivo” de um povo por vir, ou seja, tomar personagens reais e não-fictícios, mas colocando-as em condições de “ficcional” por si próprias, de “criar” lendas, “fabular”.

Assim, pode-se notar que a obra “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” ao colocar em cena as imagens e sons da história e da política, frenéticas e ritualizadas, procura linhas de fuga e desvios na arte cinematográfica e na sociedade terceiro-mundista, a fim de explorar suas virtualidades e contradições. História, fábula e tempo se entrelaçam e passam a ser atualizados, reconfigurados, potencializados, no intuito de se compreender a realidade e contribuir para um novo patamar de experiências estéticas, políticas e culturais.

---

<sup>261</sup> TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mario Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003. p. 63.

<sup>262</sup> Id. *ibid.*, p. 61.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No prefácio do livro “Glauber Rocha, esse vulcão”, o seu autor, Teixeira Gomes, elabora uma sugestão que reivindica a necessidade que a obra filmica e o ensaísmo de Glauber Rocha passem a provocar o interesse não apenas de biógrafos, críticos e teóricos de cinema, como vem acontecendo até hoje, mas, que também estimulem a abordagem crítica por parte de antropólogos, historiadores, filósofos e cientistas sociais, em uma perspectiva estético-cultural mais ampla e diversificada.<sup>263</sup>

Estimulados por esta proposição, tentamos apresentar aqui uma análise do cinema de Glauber Rocha, dos anos de 1960, que conciliasse visões histórico-culturais e filosóficas, com as da crítica cinematográfica, mais acadêmica e consagrada, sobre os estudos de cinema brasileiro. Por ser um trabalho que perpassa por estas múltiplas áreas, procuramos historicizar os temas relacionados à vida e obra do cineasta, como imagem fílmica e tempo, cinema novo, a noção de *transe* e as suas próprias obras cinematográficas que foram objeto de análise.

Nesta dissertação, enfatizamos que cabe ao historiador em suas apreciações, identificar tanto os elementos culturais, políticos presentes no filme, como perceber as diversas articulações que estão no quadro, como os movimentos de câmera e os elementos secundários que compõem a cena. Este conhecimento da cinematografia permite ao referido historiador diferenciar o modo de análise fílmica, uma análise da narrativa justaposta à dos elementos que compõem a sua estética. A aproximação entre elementos culturais e históricos que o cinema proporciona, só é possível por intermédio das imagens, repletas de sentidos, representações, semelhanças, diferenças e tantas outras questões e temas que estão contidas no imaginário de um povo e são colocadas na tela por meio do filme.

Vimos também que o cinema, por meio de suas imagens, apresenta múltiplas formas de reconstituir a história, tornando-se, por conseguinte, instrumento para a formação, reorganização e enquadramento da memória na sociedade atual. A

---

<sup>263</sup> GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. XXVI.



imagem tem para o historiador, sem dúvida, um valor documental de época, porém, não no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se expressavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar. Dessa forma, atinge-se a dimensão simbólica da arte cinematográfica.

Do mesmo modo, a compreensão das relações entre tempo, movimento e pensamento no devir de imagens e signos, trazida pelo filósofo Gilles Deleuze nos ajudaram a perceber as peculiaridades do cinema moderno e, conseqüentemente, o de Glauber Rocha. Com a emergência da chamada imagem-tempo, as situações ópticas e sonoras puras substituíram as situações sensório-motoras enfraquecidas da imagem-movimento. Em vez de uma representação indireta do tempo, operação da montagem do filme, temos agora uma “promoção do movimento aberrante” no qual o tempo se liberta do movimento.

Mostramos que a consagração do tempo, no cinema, possibilitou nas imagens fílmicas uma disjunção do sonoro e do visual: uma dissociação objetiva entre o que é dito e visto; uma dissociação subjetiva entre a voz e o corpo dos personagens. Em segundo lugar, o visual e o sonoro não reconstituem um todo, mas entram em relações e direções dissimétricas. E, por último, foi possível falar em uma imagem-som, para além do sonoro, que pode ser interpretada como uma imagem-luz, para além do visual, que são disjuntivas, instáveis e relacionam-se de modo indireto e livre.

Já dentro de preocupações estéticas, políticas e culturais, verificamos que o movimento do Cinema Novo, no Brasil, a partir dos anos de 1960, por meio de artistas, intelectuais e principalmente do cineasta baiano Glauber Rocha, levantou-se contra uma importação “colonizada” de modelos estético-cinematográficos e, propôs uma mudança na maneira de se conceber essa linguagem artística. O tipo de cinema que produziram, mesmo que difícil para os padrões de mercado da época, era criativo ao aproximar o seu estilo do modo mais concreto pelo qual os brasileiros (ou uma parte deles) se viam e se exprimiam, discutindo os seus problemas sociais e existenciais.

Examinamos que, em linhas gerais, o Cinema Novo possuiu objetivos que ultrapassaram os propósitos estéticos. Politicamente, foi como uma série de manifestos e denúncias sobre o Terceiro Mundo. Este movimento colocou em questão e elaborou a própria condição do subdesenvolvimento no Brasil. De certa

maneira, foi um conjunto de práticas culturais que, além de cumprirem sua função artística, tiveram o papel metalingüístico de “explicar” histórica e socialmente o seu próprio país. O Cinema Novo pretendeu que seus filmes, mais do que meros artefatos cinematográficos, fizessem parte da teoria e da práxis política e cultural do Brasil e da América Latina.

De modo especial, a partir da década de 1960, Glauber Rocha formulou e elaborou uma arte cinematográfica fundamentada na identidade nacional e na cultura popular, espaço do consciente e do inconsciente coletivo. É por meio das tensões e das repressões desse inconsciente que se apresentam os problemas, do Brasil, para serem debatidos e também para vislumbrar como esse aporte cultural pode ser erigido no sentido de uma transformação política e social.

Analisamos os seus três filmes importantes do período que foram: “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967) e “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969), e interpretamos que, apesar das particularidades de cada um, havia um diálogo profícuo entre eles, no que concerne à criação de personagens idiossincráticos e às situações ficcionais próprias da nossa sociedade latino-americana. O diferencial destas obras é que elas carregavam uma historicidade em si, assim como uma temporalidade singular e heterogênea. Continuamente, reinventavam as figuras de uma cultura por meio do *transe*, do devir e da convulsão.

Manoel, Rosa, Antônio das Mortes e Corisco; Paulo Martins, Sara e Diaz; Coirana, Matos e a Santa, figuras dos três filmes situados entre a tradição e a modernidade. Personagens que encarnavam uma atmosfera de anormalidade, de avanço e, ao mesmo tempo, de recuo. Da histeria à transformação; da alegoria à crise; da performance à fabulação, concentramo-nos no *transe*, que, no cinema glauberiano, tem sido uma experiência marcada por situações-limite e fragmentadas. Maneiras diversas de compreender as situações histórias antigas e atuais e de estilhaçar as temporalidades lineares e homogêneas.

Ao analisar estes filmes, demo-nos conta do desejo de construção de uma forma de brasilidade cujas imagens oferecem impulsos violentos, projetados de uma nação que experimenta a mudança na conservação. Tais impulsos expressavam um imaginário popular que atualizava lendas, fábulas e mitos, criando, assim, uma espécie de ponte entre a fome e o sonho de um desejo transformador. Esse imaginário complexo, metafórico e paradoxal reflete a própria visão histórica do

cineasta, para quem as coisas em nossa realidade não são esquemáticas, mas terrivelmente instáveis e imprevisíveis.

Percebemos ainda que no cinema político moderno e, em particular, o de Glauber Rocha, som e imagem se encontram dissociados, constituindo uma relação a partir de uma não-relação. Constatamos que a realidade, em suas películas, só ganha potência, constitui uma força criadora, com o *transe*, na medida em que reconfigura o passado como experiência de uma coletividade. Para o cineasta, articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele de fato foi, contudo, significa apropriar-se de uma lembrança, de uma reminiscência, tal como ela aparece em momento inesperado.

Dessa maneira, no cinema glauberiano, as categorias povo e memória, história e tempo são uma espécie de magna da pulsão bruta, são portadores de signos e de enunciados coletivos que se abrem nos interstícios entre o global (Ocidente) o local (Terceiro mundo) em um devir incessante.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Org. de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Versão Restaurada e Remasterizada distribuída por Versátil Home Vídeo, 2004. 1 DVD (125 min.), 1 DVD (Extras), son., P&B.

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Rio de Janeiro, 1964, 125 minutos; **Companhia produtora**: Copacabana Filmes; **Distribuição**: Copacabana Filmes; **Lançamento**: 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro (Caruso, Bruni-Flamengo e Ópera); **Produtor**: Luiz Augusto Mendes; **Produtores associados**: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; **Diretor de produção**: Agnaldo Azevedo; **Diretor**: Glauber Rocha; **Assistentes de direção**: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.; **Argumentista**: Glauber Rocha; **Roteiristas**: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; **Diálogos**: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; **Direção de fotografia e câmera**: Waldemar Lima; **Cenógrafo e Figurinista**: Paulo Gil Soares; **Letreiros**: Lygia Pape; **Gravuras**: Calasans Neto; **Cartaz**: Rogério Duarte; **Música**: Villa-Lobos; **Canções**: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); **Violão e voz**: Sérgio Ricardo; **Continuidade**: Walter Lima Jr.; **Locações**: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA); **Prêmios**: Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náíade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/ Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966. **Elenco**: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco, Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo

TERRA EM TRANSE. Versão Restaurada e Remasterizada distribuída por Versátil Home Vídeo, 2006. 1 DVD (115 min.), 1 DVD (Extras), son., P&B.

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967, 115 minutos. **Companhias produtoras**: Mapa Filmes e Difilm; **Distribuição**: Difilm; **Lançamento**: 8 de maio de 1967, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Coral, Caruso, Festival e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); **Produtor executivo**: Zelito Viana; **Produtores associados**: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha; **Gerente administrativo**: Tácito Al Quintas; **Diretor**: Glauber Rocha; **Assistentes de direção**: Antônio Calmon, Moisés Kendler; **Argumentista e roteirista**: Glauber Rocha; **Diretor de fotografia**: Luiz Carlos Barreto; **Câmara**: Dib Lufti; **Assistente de câmara**: José Ventura; **Fotógrafos de cena**: Luiz Carlos Barreto, Lauro Escorel Filho; **Trabalhos fotográficos**: José

Medeiros; Eletricistas: Sandoval Dória, Vitaliano Muratori; **Engenheiro de som:** Aluizio Viana; **Montador:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Mair Tavares; **Montadora de negativo:** Paula Cracel; **Cenógrafo e Figurinista:** Paulo Gil Soares; **Trajes de Danuza Leão:** Guilherme Guimarães; **Letreiros:** Mair Tavares; **Carta:** Luiz Carlos Ripper; **Música original:** Sérgio Ricardo; **Regente:** Carlos Monteiro de Sousa; **Quarteto:** Edson Machado; **Vozes:** Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; **Música:** Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio; **Locações:** Rio de Janeiro e Duque de Caxias (RJ); **Laboratório de imagem:** Líder Cine Laboratórios; **Estúdio de som:** Herbert Richers; **Prêmios:** Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Bunuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy) Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália; Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme, Menção Honrosa (Melhor Roteiro), Melhor Ator Coadjuvante (Modesto de Sousa), Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto (pela fotografia e produção) - Juiz de Fora (MG); **Elenco:** Jardel Filho - PauloMartins; Paulo Autran - D. Porfírio Diaz; José Lewgoy - D. Filipe Vieira; Glauce Rocha - Sara; Paulo Gracindo - D. Júlio Fuentes; Hugo Carvana - Álvaro; Danuza Leão - Sílvia; Jofre Soares - Padre Gil; Modesto de Sousa - senador; Mário Lago - secretário de segurança; Flávio Migliaccio - homem do povo; Telma Reston - mulher do povo; José Marinho - Jerônimo; Francisco Milani - Aldo; Paulo César Pereio - estudante; Emanuel Cavalcanti - Felício; Zózimo Bulbul - Repórter; Antonio Câmera-índio; Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza;

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Versão Restaurada e Remasterizada distribuída por Versátil Home Vídeo, 2008. 1 DVD (95 min.), 1 DVD (Extras), son., color.

Ficção, longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor). Rio de Janeiro, 1969, 95 minutos. **Companhia produtora:** Mapa Filmes; **Distribuição:** Mapa Filmes; **Lançamento:** 9 de junho de 1969, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Bruni Copacabana, Bruni-Ipanema, e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); **Produtores:** Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine; **Diretores de produção:** Demerval Novais de Carvalho, Agnaldo Azevedo; **Produtor executivo:** Zelito Viana; **Administrador:** Tácito Val Quintas; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Antônio Calmon, Ronaldo Duarte; **Argumentista e roteirista:** Glauber Rocha; **Diretor de fotografia:** Afonso Beato; **Câmera:** Ricardo Stein; **Assistente de câmera:** André Faria; **Maquinistas:** Pintinho, Eutímio, Daniel; **Eletricistas:** Roque Araújo, Chiquinho, Messias; **Som direto:** Walter Goulart; **Operador de microfone:** Diego Arruda; **Mixagem:** Carlos della Riva; **Efeitos sonoros:** Paulo Lima; **Montador:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Amauri Alves; **Cenógrafo:** Glauber Rocha; **Assistentes de cenografia:** Paulo Lima, Paulo Gil Soares **Figurinistas:** Glauber Rocha, Paulo Lima, Paulo Gil Soares; **Trajes de Odete Lara:** Hélio Eichbauer; **Letreiros:** Roberto Lunari; **Cartaz:** Jânio de Freitas; **Música:** Unkrimakrimkrim, Ritmetrom (Marlos Nobre); Coirana (Walter Queirós); Antonio das Mortes (Sérgio Ricardo); Macumba de Milagres (Anônimo); Chegada de Lampião no Inferno (Cego de Feira); **Localização:** Milagres (BA);

**Laboratório de imagem:** Rex Filmes; **Estúdio de som:** Rivaton; **Prêmios:** Melhor Direção, Prêmio da FIPRESCI; Prêmio Luis Buñuel; Prêmio da Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio - XXI Festival de Cannes/1969; Primeiro Prêmio - Festival de Cinema de Plovaine, Bélgica; Troféu Coruja de Ouro - Prêmio Adicional de Qualidade - INC/1969, Brasil; Prêmio do Público - Semana Internacional de Cinema de Autor em Banalmadena, Espanha/1969; **Elenco:** Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana; Jofre Soares; Lorival Pariz; Rosa Maria Penna; Emanuel Cavalcant; Mário Gusmão; Vinícius Salvatori; Sante Scaldaferrì

## Referências Bibliográficas

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **A Cultura Popular no Cinema de Glauber Rocha:** “Barravento” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Disponível em: <[http://www.faced.ufba.br/mel/textos/download/a\\_cultura\\_popular\\_no\\_cinema\\_de\\_glauber\\_rocha.pdf](http://www.faced.ufba.br/mel/textos/download/a_cultura_popular_no_cinema_de_glauber_rocha.pdf)>. Acesso em 09 maio 2005.

ANDREW, J. Dudley. **The major film theories:** an introduction. Oxford: Oxford University Press, 1976.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

\_\_\_\_\_. **Deus e o diabo na terra do sol.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. **A ponte clandestina.** São Paulo, Rio de Janeiro: Edusp, Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. (org.). **O processo do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. **O autor no cinema – a política dos autores:** França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil.** São Paulo: Contexto, 1998.

BUENO, Alexei. **Glauber Rocha:** mais fortes são os poderes do povo. Bahia: Manati, 2003.

BURKE, Peter (org.). A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história**: Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. p.327-348.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CAPELATO, Maria Helena...[et al]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CASTELO, Sander Cruz. **“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) e o terceiro cine**: entre o cinema de autor europeu e o cinema clássico hollywoodiano. 2004. 225 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65-119.

CHARTIER, Roger. **El mundo como representación**: historia cultural: entre practica y representación. Barcelona: Gedisa, 2002.

\_\_\_\_\_. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CINEMA, Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. v.1, n.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

COSTA, Cláudio da. **Cinema Brasileiro (anos 60-70)**: Dissimetria, Oscilação e Simulacro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. In: REVISTA Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. GUATARRI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DIEGUES, Carlos. Cinema Novo. In: JOHNSON, Randall; STAM, Robert. (org.). **Brazilian Cinema**. London: Fairleigh Dickinson University Press/Associated Universty Presses, 1980. p. 64-67.

ESTÈVE, Michel (org.). **Glauber Rocha**. Paris: Minard, 1973.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. **Delírios do obscurantismo**: Diálogos com Terra em Transe. 1991. 176 f. Dissertação (Mestrado em Cinema, Tv e Rádio) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

\_\_\_\_\_. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004.

FONSECA, Cristina (org.) **O Pensamento Vivo de Glauber Rocha**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, Embrasilme, 1983.

GERBER, Raquel et al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **O mito da civilização Atlântica**: Glauber Rocha, Cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro e o processo político e cultural** (de 1950 a 1978). Rio de Janeiro: Embrasilme, 1982.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme**: o cinema de vanguarda dos anos 60. Org. de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles (org.). **Glauber Rocha**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha**: Esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

HANNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Trad. Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.



HUIZINGA, Johan. **El concepto de la historia y otros ensayos**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992. p. 237-250.

LABAKI, Amir (org.). **Folha Conta 100 Anos de Cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques (org.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 216-240.

LA SALVIA, André Luis. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze**. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LEANDRO, Anita. Trilogia da Terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 28, n. 2, p. 9-28, jul./dez. 2003.

LISBOA, Fatiam Sebastiana. Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do cinema novo. (1955-1971). **Revista Intellectus**, Rio de Janeiro, ano 5, v.1, p.1-10, 2006. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~intellectus/textos/F%E1tima%20Sebastiana.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO Jr, Rubens L. R. **Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe**. 1997. 213 f. Tese (Doutorado em Cinema, Tv e Rádio) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

MACIEL, Luis Carlos. **Geração em Transe: memórias do tempo do Tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENDONÇA, Mary Enice Ramalho de. **Historia e cinema: Cinemanovismo e violência na América Latina (décadas de Sessenta e Setenta)**. 1995. 2v. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume, 2006.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

NEMER, Sylvia Regina Bastos. **A função intertextual do cordel no cinema de Galuber Rocha**. 2005. 222 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

NEVES, David. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NEVES, Sheila Grecco de Oliveira. **Dois, diversos**: alegorias do Brasil em Guimarães Rosa e Glauber Rocha. 2005. 214 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

NORA, Pierre. O acontecimento e o historiador do presente. In: LE GOFF, Jacques. **A nova história**. Lisboa: Ed. 70, 1984. p. 45-56.

NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2003. 1 CD.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pier Paolo Pasolini**: escritos (1957-1984). São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

PAIVA, Eduardo. **História & Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PEREIRA, Miguel Serpa. A Cicatriz de Glauber. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 7-17, jul/dez. 2000.

\_\_\_\_\_. **O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira**. 2001. 170 f + anexos. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

PESAVENTO, Sandra. **História cultural**: experiências de pesquisa. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**: Anos 50 / 60 / 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

\_\_\_\_\_. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. v. 1.

REIS, José Carlos. **Tempo, História e Evasão**. Campinas: Papyrus, 1994.

REZENDE, Sidney. (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. 3 vol.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1981.

\_\_\_\_. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_. **Cartas ao mundo**. Org. de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROSSINI, Miriam. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real**. 1999. 416 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RUSCH, Gehard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, p. 133-168.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.

SCHVARZMAN, Sheila. **História no Cinema/História do Cinema**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index2.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo: (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

TORRES, Augusto M. (org.). **Glauber Rocha y “Cabezas cortadas”**. Barcelona: Anagrama, 1970.

VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002.

\_\_\_\_. **El cine italiano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1994.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: Senac, 2001.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, Adauto. (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. **Literatura e Sociedade**. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada., São Paulo, n.2. p. 123-130, 1997.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YUTA, Edmar Tetsuo. **Glauber Rocha e a formação do cinema novo**. 2003. 304 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.