



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

Ana Luiza Gonzaga Oliveira

**CINEMA E LITERATURA: LINGUAGENS PARA A FORMAÇÃO DA CULTURA
BRASILEIRA.**

Rio de Janeiro
2023

Ana Luiza Gonzaga Oliveira

**CINEMA E LITERATURA: LINGUAGENS PARA A FORMAÇÃO DA CULTURA
BRASILEIRA.**

Monografia, apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Licenciatura em Português e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Nogueira Alves

Rio de Janeiro
2023

Ana Luiza Gonzaga Oliveira
DRE: 115156100

**CINEMA E LITERATURA: LINGUAGENS PARA A FORMAÇÃO DA CULTURA
BRASILEIRA.**

Monografia, submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte
das exigências para a obtenção do título de
Licenciatura em Português e Literaturas.

Data de Avaliação: 26 / 01 / 2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luís Alberto Nogueira Alves - UFRJ

Nota: 10,0 (dez)

Prof. Dr. Víctor Manuel Ramos Lemus - UFRJ

Nota: 10,0 (dez)

Média: 10,0 (dez)

Assinatura dos avaliadores:

Luís Alberto Nogueira Alves



CIP - Catalogação na Publicação

048i Oliveira, Ana Luiza Gonzaga
inema e Literatura: linguagens para a formação da
cultura brasileira. / Ana Luiza Gonzaga Oliveira. -
Rio de Janeiro, 2023.
29 f.

Orientador: Luis Alberto Nogueira Alves.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português - Latim,
2023.

1. Formação da Cultura Brasileira. 2. C
Novo. 3. Literatura. I. Alves, Luis Alberto
Nogueira, orient. II. Título.

Aos amores da minha vida:

Marli, Ademar,
Pedro Arthur e Patrick.

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, aos meus pais, que em toda minha vida impulsionam meus sonhos. Desde nova sou incentivada aos estudos pelo meu Pai Ademar, a quem devo toda a importância do saber e pela minha Mãe Marli, que me ensina o valor do trabalho. Em vocês tenho a certeza de que sempre serão a minha base. Ao meu irmão Pedro Arthur que é um exemplo de dedicação e inteligência. Amo vocês de todo meu coração.

Ao Patrick que é meu companheiro e melhor amigo, com quem tenho o prazer de dividir a vida. Obrigada por trazer leveza aos meus dias e me ensinar cada vez mais. Te amo. Ao infinito e além.

Aos meus amigos, que foram ponto de apoio por toda a minha trajetória, incentivando cada passo e me ajudaram tanto. Sem vocês eu nada seria. Obrigada! Amo todos vocês.

Ao Luis Alberto, meu orientador, pelo exemplo de dedicação profissional e de carinho e respeito pelos alunos; à Faculdade de Letras da UFRJ e todos os seus membros que se dedicam constantemente em prol de uma universidade melhor. Fazer parte disso me proporcionou conhecimentos únicos de vida dos quais eu nunca esquecerei.

“A primeira coisa que nos diz uma obra de arte é que o mundo da liberdade é possível, e isso nos dá força para lutar contra o mundo da opressão.”

(Graciliano Ramos)

OLIVEIRA, Ana Luiza Gonzaga. Cinema e Literatura: linguagens para a formação da cultura brasileira. Orientador: Luis Alberto Nogueira Alves. Rio de Janeiro. 2023. Monografia (Licenciatura em Português e Literaturas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este projeto visa contribuir com os estudos sobre cinema e literatura, promovendo uma análise referente a formação da cultura brasileira. Para tanto, trabalha em cima dos contextos históricos e sociais do movimento do Cinema Novo, permeando também sobre a literatura e o cinema moderno. Diante deste cenário entende-se então que o retrato social é um embasamento fundamental para a cultura brasileira, a realidade aparente consegue transformar e impulsionar novos movimentos. Compreende também que nem mesmo diferenças temporais deixam de trabalhar com um mesmo escopo. Assim, conclui-se que o processo de formação da cultura brasileira está sendo constantemente construído e revisitado pelos processos artísticos.

Palavras-chave: cinema novo, literatura, cultura brasileira

ABSTRACT

This project aims to contribute to studies on cinema and literature, promoting an analysis regarding the formation of Brazilian culture. To do so, it works on the historical and social contexts of the Cinema Novo movement, also permeating literature and modern cinema. Faced with this scenario, it is understood that the social portrait is a fundamental foundation for Brazilian culture, the apparent reality manages to transform and drive new movements. He also understands that not even temporal differences fail to work with the same scope. Thus, it is concluded that the formation process of Brazilian culture is constantly being built and revisited by artistic processes.

Keyword: new cinema, literature, brazilian culture

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTOS DA CULTURA BRASILEIRA.....	11
2.1. Contexto estético-histórico.....	11
3. CAPÍTULO 2 – LITERATURA.....	14
4. CINEMA NOVO.....	16
4.1 Contexto histórico e social.....	16
4.2. Fome e Violência.....	16
4.3 Cinema Novo e Literatura.....	18
4.4 Cinema Novo e Tropicalismo.....	19
5. DEUS E O DIABO NA TERRA EM TRANSE.....	21
5.1 As Narrativas.....	21
5.2 Mundos que se comunicam.....	23
5.3 Cinema de Glauber Rocha e Bacurau.....	24
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	26
REFERÊNCIAS.....	27

1. INTRODUÇÃO

Literatura, cinema e sociologia. Três áreas que parecem ser independentes, mas, se pararmos para pensar no âmbito da formação da cultura brasileira, veremos que elas se entrelaçam ao tentarem buscar uma resposta para a pergunta: Quando temos a formação de uma cultura brasileira? A mesma será respondida ao longo da primeira parte deste trabalho e poderemos ver que elementos culturais se manifestam nos filmes de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. Clássicos esses que surgiram no período ditatorial brasileiro e que discute uma série de temáticas, além de resgatar alguns elementos culturais esquecidos.

Assim, será explorado de acordo com Ismail Xavier estes clássicos do Cinema Novo, que inspirou, inclusive, a criação do movimento Tropicalista. Era necessário na década de 60, período dos “anos de chumbo”, a criação de um movimento que denunciasse sucintamente o que país passava naquele momento. Além de também mostrar a realidade de um país “em subdesenvolvimento”, as quais são mostradas pelo Cinema Novo que possuiu três fases de preocupação distinta de denúncia. Em um primeiro momento, o mesmo se preocupa em mostrar a realidade, a fome e a miséria do Nordeste. Depois, mostra as consequências geradas pelo desenvolvimentismo e a chegada dos militares ao poder. No final da década de 60, os filmes refletem o desgaste sofrido pela repressão e a censura. Sendo através destas denúncias e exibição de um conteúdo realista que compreendemos a radicalidade atribuída a Glauber Rocha.

Por último, será traçado um paralelo entre Cinema Novo e Cinema Contemporâneo, com o objetivo de traçar a linearidade entre as produções de cada período e também a suas divergências. Também discutiremos sobre as personagens centrais de ambos os filmes *Deus e o diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, que apesar de viverem em mundos distintos, terem ambições e desejos distintos, possuem algo em comum, o que une as obras inovadoras de Glauber. Seu objetivo era romper com a indústria hollywoodiana e trazer um novo modo de se fazer cinema, através da técnica da câmera na mão, quebra da lógica aristotélica e modos distintos de narrar.

2 FUNDAMENTOS DA CULTURA BRASILEIRA

2.1. Contexto estético-histórico:

Para pensar o fundamento de uma cultura, no caso a brasileira, é necessário examinar o povo que a compõe. No início, antes mesmo de os colonizadores chegarem ao Brasil, nossas terras já eram habitadas, já se havia uma cultura, que era a indígena e que foi praticamente exterminada pelos europeus, que aos poucos foram matando, não somente a cultura daquele povo, mas sua língua com a vinda dos jesuítas com a “missão catequizadora”. Houve uma tentativa de tentar escravizá-los, e todo esse processo forçado de doutrinar a cultura indígena para os parâmetros e modelo de exploração européia, culminou para o genocídio desses povos. Com isso, os europeus foram buscar os negros na África, que eram mais fortes e foram submetidos a escravização, que reinou até a segunda metade do século XIX. Tendo isto em mente, entendemos porque Freyre (1933) nos mostra que:

“Quando em 1532 se organizou econômica e civilmente a sociedade brasileira, já foi depois de um século inteiro de contato dos portugueses com os trópicos; de demonstrada na Índia e na África sua aptidão para a vida tropical. Mudado em São Vicente e em Pernambuco o rumo da colonização portuguesa do fácil, mercantil, para o agrícola; organizada a sociedade colonial sobre base mais sólida e em condições mais estáveis que na Índia ou nas feitorias africanas, no Brasil é que se realizaria a prova definitiva daquela aptidão. A base, a agricultura; as condições, a estabilidade patriarcal da família, a regularidade do trabalho por meio da escravidão, a união do português com a mulher índia, incorporada assim à cultura econômica e social do invasor.”¹ (Freyre, 1993; p.65)

Não tem como não falar na formação da sociedade brasileira e não mencionar a miscigenação. Segundo Melo (2014): “É devido à miscigenação no Brasil que é possível dizer que nosso país possui uma identidade cultural muito variada. A cultura brasileira possui uma grande variedade e isso se dá por conta da miscigenação.”²

Alencar, em sua fase indianista, chegou a nos mostrar esta temática em *Iracema*. Obra que conta a história de amor entre a índia Iracema e o português Martim. Desse amor nasce Moacir, considerado o primeiro brasileiro. A sociedade brasileira é fruto de uma grande “mistura de raças”: indígena, africana e europeia. Cada um desses povos contribuiu com suas culturas e a partir da mistura proporcionada pelos fatores mencionados foi que surgiu a cultura brasileira.

Partindo desse contexto, podemos adentrar na ideia de nacionalismo que a literatura tentou buscar no Romantismo (com a exaltação da terra, a instalação de um herói nacional e uma visão de progresso) e no Modernismo (com uma ideia nacional que procura resgatar o passado histórico, tal como o romântico, mas de uma forma mais crítica). É nesse ponto que Cândido (1987)³ nos mostra

¹ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Recife: Global Editora, 2003.

² MELO, Priscila. *Miscigenação no Brasil*. In: Estudo Prático. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/miscigenacao-no-brasil/>> Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

³ CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. Capítulo: Leitura e .

os três tipos regionalismos presentes na literatura e a ideia de subdesenvolvimento, ou seja, a ideia de atraso, que aparecerá na segunda geração Modernista, o qual ele chamará na fase de Pré Consciência do subdesenvolvimento:

“[...] ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos um regionalismo problemático, que se chamou de “romance social”, “indigenismo”, “romance do nordeste”[...]. Ele nos interessa mais, por ter sido o precursor da consciência de subdesenvolvimento. (Candido, 1987; p. 159)

Estes autores se valem, de acordo com Cândido (1987), de uma linguagem “espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas às representações da desigualdade e da injustiça.”. Tudo isso é muito próximo ao que Glauber Rocha faz em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ele procura, com a sua inovação, com o narrador típico da literatura de cordel e a técnica da câmera na mão, é nos mostrar a realidade do povo nordestino, como uma espécie de denúncia, muito próximo a realidade de *Vidas Secas* e *Grande Sertões: Veredas*, mas não somente isso, Glauber quer fazer com reflitamos sobre a realidade e tenhamos a ideia do que podemos fazer para mudar aquela realidade.

Nesse sentido, Cinema e Literatura começam a se entrelaçar ao tratarem da mesma temática: a ideia de subdesenvolvimento que o país viveu e vive, mas que não era denunciado.

A partir da década de 60, criou-se o chamado o Cinema Novo em nossas terras, onde o autor possuía uma maior autonomia na direção do filme e denunciava/mostrava para a sociedade, que se tornava alienada com a censura dos meios de comunicação depois da implementação do AI-5, as realidades escondidas pelo Brasil, tanto no campo, quanto na cidade⁴. O que é feito com maestria por um dos líderes do Cinema Novo, Glauber Rocha, que segundo Schwarz (1987), possuía uma “estética revolucionária”⁵, que discutiremos mais à frente. É com o seu filme *Terra em Transe*, que surge o movimento Tropicalista, que tem como objetivo:

“trabalhar com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização social. A ele ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* e *Os Fuzis*”(Schwarz, 1993: p. 76)

Terra em transe é o filme que confirma o que Schwarz nos mostrou no que tange a diversidade cultural que compõem o nosso país latino-americano. Com isso, concluímos que o cinema, a literatura e a sociologia estão unidas através de uma única ideia: Denunciar/mostrar como nossa diversidade cultural foi construída e como resquícios de um passado histórico se refletem até os dias de hoje.

Ainda inserido no espectro convergente de Literatura e Cinema é possível observar que Glauber se enxerga como parte de uma tradição. Ou seja, ele situa sua obra e o movimento do cinema

⁴ XAVIER, Ismail. Sertão Mar. São Paulo: Cosac e Naif, 1983.

⁵ SCHWARZ, Roberto. Pai de família. São Paulo: Paz e Terra, 1993. (Capítulo: Cultura e Política de 1964 a 69).

novo como parte integrante e, ao mesmo tempo, como continuação do modernismo (entendido de modo amplo, complexo e contraditório). Glauber valoriza tanto Oswald de Andrade (e a antropofagia) quanto Graciliano Ramos e Jorge Amado; valoriza Di Cavalcanti tanto quanto Villa Lobos. Enfim, o cinema novo é o movimento (e o cinema é o gênero) capaz de dar continuidade às obras desses autores.

“Se as gerações de vinte e dois/trinta/quarenta e cinco se expressarem através da literatura – cujo último alento polêmico foi o concretismo nos finais da década de 50 – e se o teatro foi sempre uma expressão tomada de assaltos e de crises durante todo este período – *a expressão por excelência do momento nacional é o cinema*. O cinema novo não surgiu de acaso ou da hipótese mistificadora: resultou de toda uma crise geral da arte brasileira.” (Rocha, 1981; p. 24)

Ele identifica uma acumulação cultural e artística da qual ele é um legítimo em continuidade. Isso mostrar a largueza de visão que o Glauber Rocha tinha, capaz de incentivar diversos outros movimentos artísticos.

3. LITERATURA:

Se pensarmos em Literatura como um denominador comum para a formação da cultura brasileira é preciso compreender o seu embasamento por trás da sua construção. De maneira abrangente entende-se a Literatura como parte integral da história, isso é, através de elementos literários é possível compreender a sociedade da época, é sob o olhar do autor que escreve que conseguimos alcançar essa narrativa. Segundo Machado (1873): “não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.”⁶ Entende-se então que a literatura brasileira é um processo para cuja construção será preciso muitas gerações.

Machado também salienta que existe um instinto de nacionalidade, que também se funde um pouco com a visão de Rocha acerca do que é retratado tanto na literatura quanto no cinema. A literatura por sua vez enxerga a nacionalidade como ambivalente, ao passo em que temáticas nacionais são abordadas, também aborda temáticas universais, sem que isso remova a originalidade da realidade brasileira. Já Glauber Rocha pretendia utilizar a arte cinematográfica como objeto de reflexão e transformação social, ou como instrumento de prática “política” no campo cultural. Assim, retratando a realidade sem também inventá-la, mostrando-lhes como ela é integralmente. Mesmo que isso despertasse sentimentos confusos e sensações distintas, era genuinamente a ferramenta de transformação de pensamento para a sociedade da época. Também queria uma juventude literária ativa, que soubesse ler criticamente os clássicos e arrancar-lhes o melhor, e uma crítica que lhes desse um rumo a seguir.

“Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira porque o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita.”⁷ (Candido, 1836; p. 33)

Compreende-se também que a literatura carrega uma obrigação de descrever e escrever a realidade presente. O que por sua vez não é uma garantia de que o público leitor vá se identificar por imediato com aquilo que se lê, tendo em vista que muitas vezes a narrativa carrega um teor revelador em sua construção, com o objetivo de chocar, de expor e a partir disso trazer para o cerne discussões e pautas relevantes para a sociedade em geral.

“Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia

⁶ ASSIS, Machado de. Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).

⁷ CANDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira. Belo horizonte - Rio de Janeiro. Editora Itatiaia Limitada.

pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral.” (Candido, 1836; p. 26)

Entende-se então a literatura como um ponto de partida para uma construção narrativa social e ela por sua vez encaminha todas as manifestações artísticas, como o cinema.

4 CINEMA NOVO

4.1 Contexto histórico e social:

Cineastas do Cinema Novo se desenvolveram em meio a um contexto histórico turbulento e bastante questionável, tanto no Brasil quanto no mundo. Por um lado os jovens estavam ávidos para romper com valores pré-estabelecidos no âmbito social, cultural e de gênero também. Por outro lado, o conservadorismo e a repressão a esses movimentos ganhavam força.

A juventude acreditava que era necessário lutar contra o retrocesso intelectual que permeava a população brasileira, e tinha como ferramenta a arte com conteúdo, mais realista e que era feita com poucos recursos. Embora esses ideais princípios tenham se mantido em todos os filmes do movimento, é importante salientar que o Cinema Novo é dividido em três fases, que se diferenciam entre si.

Na primeira fase do Cinema Nova a temática se volta para os problemas enfrentados no sertão nordestino, abordando a fome, a desigualdade social ou a exploração e alienação religiosa. Destacam-se nessa fase diretores como Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Entre as produções é possível salientar “*Vidas Secas*” (1963), “*Os Fuzis*” (1963) e “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1964).

A segunda fase abordou a ditadura militar, nesse período surgem filmes como “*O Desafio*” (1965), “*Terra em Transe*” (1967) e “*O Bravo Guerreiro*” (1968). Ainda durante este período, o Cinema Novo se aproximou da proposta do Tropicalismo.

A terceira fase do Cinema Novo ocorreu perante o Ato Institucional nº5, editado em 1968, no qual a censura era aumentada e a repressão do regime militar. Diante dessas objeções crescentes, foi necessário fazer uso de alternativas que conseguissem ultrapassar a censura, mas também alcançassem o intelecto daqueles que se opunham à ditadura militar, de maneira subjetiva mas ainda sim opositiva àquela realidade. Foi então uma fase marcada pelo uso de metáforas, e alegorias, de mensagens implícitas, em alguns casos permanecendo a temática, apenas com uma estética e linguagem diferentes. Compreendemos também dessa forma, o uso de elementos como a natureza, o tropicalismo, metáforas e misticismos do país como um paraíso tropical, do brasileiro preguiçoso e esperto. E, principalmente, o “jeitinho brasileiro” do anti-herói.

4.2. Fome e Violência

Glauber Rocha rompia com o tradicional pois se pautava na ideia de que as razões verdadeiras do subdesenvolvimento não estavam nas teorias importadas, mas na inserção de um contato profundo

com a realidade⁸. A verdade trágica da América Latina revelava-se então na concreta condição de existência, efeito e causa de um sistema socioeconômico baseado na exploração da miséria coletiva: “Por isso a fome do latino-americano não é somente um sintoma alarmante da pobreza social: é o nervo da sua sociedade orgânica em geral, que nos faz definir esta cultura como uma cultura da fome” (ROCHA, 1967, p. 435). A originalidade do modelo expressivo desta cultura era reivindicada então no cerne da sua maior vergonha, do seu grande tabu:

Aqui reside a trágica originalidade do “cinema novo” diante do cinema mundial: a nossa originalidade é a nossa fome, que é também a nossa maior miséria, enquanto é sentida mas não compreendida.

Apesar de tudo nós a compreendemos, sabemos que a sua eliminação não depende da programação tecnicamente elaborada; somente uma cultura da fome, minando as suas estruturas, pode superá-la qualitativamente; e a mais verdadeira manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 1967, p. 435-436, grifos nossos).

A percepção de fome e violência para Glauber Rocha estão intrinsecamente associadas, não é possível pensar fome sem pensar violência. Não há disfarce para a pobreza, sendo somente assim capaz de retratar tamanha fidelidade à realidade. Em seu manifesto *Estética da Fome* compreendemos que expor a fome é uma forma de também expor a violência, já que não é possível dissociá-las.

“Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.” (ROCHA, 1965; p. 2)

Compreende-se então que a violência é um processo oriundo do subdesenvolvimento, da miséria e da revolta. Violência esta que é ambígua tanto no que cerne o corpo físico, quanto o mental. Qualquer pessoa em estado de fome encontra-se vivendo essa realidade dual de violência. Por isso, compreendemos não como primitivismo e sim como um processo reparatório e revolucionário. Desta forma a cultura da fome era uma cultura trágica, era uma verdade originária do mundo latino-americano, a linguagem com a qual se expressava vinha a ser a estética da violência, manifestação de uma consciência libertária.

Tornando-se então a violência o meio com o qual o colonizado comunicava ao colonizador a totalidade da própria existência, um brado de existência, transformando a sua fragilidade em revolução. Ideia explicitada com a frase “Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.” (ROCHA, 1965, p.3)

⁸ SIEGA, P. R. . Violência, fome e sonho: As estéticas do subdesenvolvimento no discurso de Glauber Rocha. A COR DAS LETRAS (UEFS) , v. 11, p. 83-100, 2011.

“Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? O Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.” (ROCHA, 1965, p. 3).

No próprio cinema de Glauber Rocha, mais precisamente em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que a estética da fome é alcançada. A violência é onipresente em toda sua narrativa.

4.3 Cinema Novo e Literatura

Ao pensarmos na transposição de um texto literário para o cinema, questionamos o ponto sobre a autoria. Se o tema central sobre o qual o filme irá se basear já está inserido em uma obra literária, qual a legitimidade dessa derivação?

A adaptação de uma obra literária não pode ser lida como uma simples tentativa de transposição textual para as telas de cinema, justamente por tratar-se de linguagens distintas. Quando em um texto há apenas a presença da linguagem verbal, a língua escrita, para estruturar sua narrativa, no cinema temos a presença não só da linguagem verbal, como também temos a linguagem visual, sonora e musical, tornando-se um conjunto representante de uma obra cinematográfica, isso em obras que possuem tais recursos.

Além do afastamento entre as linguagens, a obra cinematográfica e sua obra literária distanciam-se também através do tempo. É por meio dessa distância que se garante novas compreensões diante do tema retratado. É diante dessa perspectiva em que há a figura do diretor como um criador de pontos de vista sob determinada obra em que reinventa e utiliza-se de recursos que possibilitem trazer soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos presentes em uma obra literária, que se insere a figura do cineasta autor, tal qual preconizava os ideais do cinema novo.

O cinema de autor é um “cinema livre”, para Glauber Rocha. Esse cinema que pudesse representar uma alternativa à produção comercial, que se relacionasse diretamente com as questões políticas, sociais e culturais de nosso país, refletindo a nossa realidade social, tematizando as questões do povo, dos excluídos.

“Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti industriais, queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo, queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.”⁹ (Rocha, 2004, p. 52).

Em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber chama atenção para a “consistência cultural revolucionária” que o cinema tinha na década de 60, equivalente ao poder que a literatura

⁹ ROCHA, Glauber. O Cinema Novo 62. In: *Revolução do Cinema Novo* p.52

teve na década de 30. As adaptações literárias surgidas nesse período tiveram, pois, uma significação muito forte ao resgatar temáticas trabalhadas anteriormente por autores literários sob uma perspectiva nova: a de levar para as telas de cinema obras que pudessem discutir problemáticas nacionais, discutindo, narrando, poetizando, discursando e analisando temas ligados à fome.

“O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi agora escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.”¹⁰ (ROCHA, 1965; p. 2)

Compreende-se então que assim como a Literatura o Cinema Novo pauta-se em questões sociais e latentes para o seu processo de criação artística. O cineasta, tem por sua vez um serviço social de expor causas importantes de seu tempo.

4.4 Cinema Novo e Tropicalismo

A terceira e última fase do Cinema Novo, sofrida com as consequências da repressão e da censura, tem um volume menor de produções, se aproximando cada vez mais do Tropicalismo destacando em suas produções elementos singulares típicos do território nacional como os indígenas, bananas e araras. Nesse período nascem filmes como “Macunaíma” baseado na obra homônima de Mario de Andrade. É também nesse período que nasce um novo momento na música popular brasileira, compreendido como Tropicalismo, movimento este que foi impulsionado pelo Cinema Novo, segundo Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*, que é uma autobiografia do autor até meados dos anos 70, focando no tropicalismo:

“Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em transe, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento - o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar.” (Veloso, 1997, p. 64)

O filme que impulsionou este movimento foi Terra em Transe, apesar de não ter sido tão bem lido por Caetano em um primeiro momento, ele foi de fato um pontapé para o que veio a ser o Tropicalismo.

“O filme como um todo, no entanto, me pareceu desigual. E me agastava que ele não o fosse menos - era-o mesmo bem mais - do que Deus e o Diabo na Terra do Sol. As lamentações do seu principal personagem - um poeta de esquerda em conflito íntimo por ambicionar, muito além da justiça social, "o absoluto" - por vezes me soavam francamente sublitterárias. Além disso, certos defeitos intoleráveis do cinema brasileiro - as festas grã-finas inconvincentemente encenadas, as figurantes mulheres que são incentivadas pelos diretores a fazer uma deplorável caricatura provinciana de glamour sexual, a incapacidade de contar pelo menos um trecho de história com clareza, mesmo quando a evidente intenção seria essa

¹⁰ ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: Revista Civilização Brasileira, n.3, julho, 1965.

etc. etc. - continuavam todos lá. (Veloso, 1997, p. 67)

Apesar das críticas que Caetano considerou acerca das produções de Glauber Rocha, ele também admite que sem essa reação o movimento talvez não se impulsionasse.

Roberto Schwarz em seu livro *Martinha versus Lucrecia*, de 2012, compôs um capítulo no qual faz uma crítica ao livro de Caetano. Os caminhos relatados pelo artista nesta quase autobiografia, em que nos mostra a sua concepção do seu amadurecimento artístico, estético ou por que não dizer : político, tendo como pano de fundo o Brasil interiorano dos anos 60 (o Brasil de antes do golpe militar de 64), até a eclosão do movimento tropicalista e a posterior prisão e exílio do cantor .

Schwartz mostra uma reação que tem Caetano quando vê uma cena do filme de Glauber, *Terra em Transe* , quando então o artista diverge claramente da visão preponderante dos seus amigos de esquerda e vê ali, naquela cena, um momento de plena emancipação intelectual :

“Assim, quando Caetano faz suas as palavras de Paulo Martins, constatando e saudando através delas a “morte do populismo”, do “próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo”, é o começo de um novo tempo que ele deseja marcar, um tempo em que a dívida histórico-social com os de baixo — talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo — deixou de existir.” (Schwartz) .

Sabemos que para o artista, em geral, o seu mundo é a totalidade . E pensando assim, ele exagera o seu papel e se julga um ser imprescindível para a mudança da realidade social.

5 DEUS E O DIABO NA TERRA EM TRANSE

5.1 As Narrativas

Dando seguimento ao ramo sobre o Cinema Novo, iniciado no capítulo anterior, este será o ponto crucial de onde partiremos para analisar as duas principais obras de um dos líderes dessa época, Glauber Rocha. Segundo um dos maiores estudiosos sobre o cinema no Brasil:

“[...] uma questão central na experiência do *cinema novo*: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjuntura dos anos 1960. [...], e o enorme saldo positivo do movimento muito deve à sua adoção do princípio de autoria que definiu - [...] - a forma de seu melhores filmes, sua estética. (Xavier, 1983; p. 7)¹¹

Deus e o diabo na terra do Sol e *Terra em Transe* são filmes que mostram realidades diferentes. O primeiro se passa no sertão e aborda a saga de Manuel mais a sua esposa Rosa. Já no segundo, a narrativa se passa no meio urbano e em torno da figura problemática de Paulo Martins. Mas, será que ambos os filmes, por possuíres temáticas diferentes, possuem algo em comum? Segundo Xavier (1983), ao nos apresentar seu objetivo ao analisar os filmes ele diz:

“Neste trabalho, a análise de diferentes modos de narrar se articula a considerações temáticas particulares, [...] Ou mais precisamente, a perspectiva segundo a qual os filmes incorporam na sua representação determinadas formas de consciência.” (Xavier, 1983; p.13)

Cada um dos filmes, por se tratarem de temáticas distintas, possuem narradores que se adequam à temática da trama. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a história de Emanuel e sua esposa é contada, ou melhor, cantada por possuir uma “trilha sonora com caráter de literatura de cordel”¹². De acordo com o esquema proporcionado por Xavier (1983), Manuel, como personagem central e problemático da história, possui um objetivo, que é fugir da miséria e da seca em busca de um lugar melhor. Partindo desse princípio, ele nos mostra que esse personagem passa por três fases: “Manuel-Vaqueiro:[...], Manuel-Beato:[...] e Manuel-cangaceiro[...]”.

Na primeira fase, Manuel acaba assassinando o Coronel Moraes, pois ele se revolta ao lhe trazer as vacas magras e o mesmo não aceita. Com isso, os jagunços vão atrás dele e acabam matando sua mãe no tiroteio em frente à sua casa. Na segunda fase, Manuel encontra o beato Sebastião em sua caminhada, o qual lhe promete a salvação por meio da pobreza e da miséria, por meio da fé e das promessas que seria submetido. Rosa, que não gostava nada do que o beato prometia ao marido, acaba assassinando-o na capela, durante o ritual de um sacrifício. Por último, ao fugirem daquele local, o casal encontra Corisco, que lhes promete sair da miséria e ter uma vida melhor através da

¹¹ XAVIER, Ismail. Sertão Mar. São Paulo: Cosac e Naif, 1983

¹² ASSUNÇÃO, Jefferson. Travessia entre Glauber Rocha e Guimarães Rosa: O discurso autoconsciente de Deus e o Diabo na Terra do Sol e a sua relação com Grande Sertão: Veredas. Revista observatória da diversidade cultural, Rio de Janeiro, volume 2, n 1, p.178 – 190.

“bandidagem”, pois Corisco agia como Robin Wood, que tirava do rico para dar aos pobres.

Glauber, muito influenciado pelos ideais de Eisenstein e Brecht, constrói seus filmes com uma narrativa não linear (*Terra em Transe*) ou levemente linear (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), ademais de se apropriar da técnica do corte brusco das cenas, para que o telespectador não se familiarize com as cenas apresentadas, mas que possua a ideia de que aquilo é uma ficção. Sua técnica de “câmera na mão”, faz com o público que assista seja jogado diretamente na trama, a fim de criar uma ideia:

“[...] um efeito de atualidade de à sua experiência – vemos a cena através do olhar de uma de uma câmera que não se esconde e que procura, pela sua presença confessa, acentuar o aqui e agora da situação testemunhada” (Jefferson apud Xavier, 2007: p.183)”

O mesmo acontece em *Terra em Transe*, onde o filme carrega consigo representações de figuras políticas do cenário brasileiro e também figuras da América Latina. A obra, que por sua vez foi produzida após 1964, dialoga com o contexto histórico no qual havia sido recém finalizado. Como aparece no enredo, segundo Ramos (1987)¹³:

“O País onde se ambienta a ficção é Eldorado, uma ilha tropical. Sua capital (Eldorado) liga-se a uma única província no interior chamada "Alecrim". O filme é narrado em flashback a partir da morte de Paulo Martins (Jardel Filho), que rememora em delírio sua existência passada. Poeta e militante político, faz um pacto com Julio Fuentes (dono do império de comunicações), Paulo trai Diaz ao preparar um documentário que ridiculariza sua pessoa. Fuentes acaba, no entanto, unindo-se a Diaz, fracassando a experiência populista de Vieira, a quem Paulo se ligou pela segunda vez. Numa tentativa de fulga, Paulo é morto pela guarda, depois de longa agonia como o motivo para detonar a narrativa” (RAMOS, 1987, p.360)

Neste trecho é possível perceber que o enredo de *Terra em Transe* está relacionado com a história política do Brasil. Em 1967 (ano de produção do filme), o Brasil havia acabado de sair do golpe militar em que se pôs os militares no poder, com o auxílio e apoio da elite brasileira, como os meios de comunicação e de empresas. Tal golpe deu-se após outro momento político histórico que havia sido o populismo, que no Brasil teve seu início no governo de Getúlio Vargas, e que no mesmo período ocorreram movimentos parecidos por toda a América Latina que são uma marca política nacional até os dias atuais. Como nos apresenta Fausto(1995):

“Peronismo (na Argentina) e getulismo (no Brasil) iriam se aproximar em muitos pontos. Ambos pretendiam promover no plano econômico, um capitalismo nacional sustentado pela ação do Estado. Pretendiam no plano político reduzir as rivalidades entre as classes, chamando as massas populares e a burguesia nacional a uma colaboração promovida pelo Estado. Desse modo, o Estado encarnaria as aspirações de todo o povo e não os interesses particulares deste ou daquela classe.”¹⁴(FAUSTO, Boris, 1995; p.387-388.)

¹³ RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987

¹⁴ Fausto, Boris. História do Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP: do Desenvolvimento da Educação, 1995. pp.387-388.

Sobre os personagens do filme, o herói que não é de fato como nos filmes hollywoodianos (rompimento com a indústria), é um herói que luta, braveja e protege. É na verdade um homem que se achou na política esquerda, mas com valores conservadores devido a sua origem na política da direita, agindo por vezes como burguês, passa o filme fazendo autocríticas. O enredo foi organizado em torno das memórias de Paulo enquanto ele morre, a narrativa consiste em um relato lúcido de uma vida que foi tomada por ilusões políticas. Enquanto vai perdendo a vida, lembra-se dos acontecimentos que culminaram com esta derrota pessoal e política.¹⁵

Neste filme, podemos notar fortemente as presenças de Eisenstein e Brecht também. Como a narrativa é totalmente não linear, ocorrem muitos cortes bruscos entre as cenas, visto que o tempo é psicológico e não cronológico. A técnica da câmera na mão e que gira em torno das personagens, nos passa a ideia de ser uma “teatralização” ou ficção. Além de o narrador se adequar a temática da história; ela é contada com a voz agonizante ou “voz over de Paulo Martins”.¹⁶

5.2 Mundos que se comunicam

A partir do exposto no capítulo anterior e com o que foi abordado em sala pelos ensaios de Ismail sobre *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, notamos que ambos os filmes possuem temáticas bem distintas. No entanto, há uma ponte central na metodologia de desenvolvimento do enredo de ambos os filmes. A “ponte” seria as personagens que chamarei de núcleos, pois serão a partir desses núcleos que todo o filme é desenvolvido.

Manuel e Paulo Martins, embora vivam em mundos completamente diferentes, possuem algo em comum. Ambos possuem um objetivo a ser alcançado, mas para conseguir atingi-lo, eles se unem a pessoas que lhe prometem a chegada até lá, se fizerem algo junto dele.

Em *Deus e o Diabo*, Manuel encontra, durante a sua jornada, por uma vida melhor, 2 pessoas. Primeiro encontra o beato Sebastião, que lhe promete uma vida melhor, tirando-o da miséria e da fome através da fé, mas, para que isto ocorra será necessário sacrifícios. Depois, ele encontra o cangaceiro Corisco, que lhe promete a mesma coisa, mas através da bandidagem, ou melhor, roubando.

Em *Terra em Transe*, Paulo Martins tinha por objetivo se tornar um grande poeta famoso, mas para conseguir atingi-lo, ele se une a pessoas famosas da política como Diaz, que lhe promete Silvia, fama e uma grande carreira política. Ele se decepciona, logo após fazer o que o mesmo quer e nada se cumpre. Depois, ele se une a Vieira e à jornalista Sara, sua verdadeira paixão, mas a história se

¹⁵ SANTIAGO, Luiz. Crítica/ *Terra em Transe* in: Plano Crítico. Disponível em: <http://www.planocritico.com/critica/terra-em-transe/>> Acessado em 23 de julho de 2016

¹⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo:

repete novamente.

No final, nenhuma das personagens conseguem, de ambos os filmes não conseguem atingir seus objetivos, criando assim uma expectativa no público ao mesmo tempo que o prende a trama também. Conclusão: campo e cidade, mundos distintos através do olhar “glauberochiano”.

5.3 Cinema de Glauber Rocha e Bacurau

Quase seis décadas separam os filmes que vamos analisar neste tópico. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um dos principais filmes do primeiro período do Cinema Novo, movimento caracterizado por uma proposta adequada à precariedade da produção nacional até então, recusando o cinema industrial e priorizando a discussão da realidade brasileira e as demandas de movimentos populares até o golpe de 1964. E *Bacurau*, uma produção conjunta entre Brasil e França, fruto de uma outra conjuntura da cinematografia brasileira, sendo marcado pelo posicionamento perante os desmanches nos setores culturais, dentre os quais no setor audiovisual, que se intensificaram em 2019.

Bacurau versa sobre desigualdades, opressão, pertencimento e revolução, metáfora crua das minorias do cenário atual. Há uma enorme concentração de simbolismos no filme, onde dentro do pequeno vilarejo, existem uma igreja sem padre, um museu extremamente conservado, que é o orgulho de todo povo, uma escola, onde possui um professor extremamente sábio, com uma das melhores bibliotecas da região, e um cabaré. Já nesses aspectos, tem-se a visão clara de um povo que são um só corpo, e sem ajuda externa, se organizam por conta própria para a sobrevivência tanto físico, como social e cultural: são alegres, ricos em terras, em cultura e diversidade. A tecnologia retratada pelo filme é muito interessante, o qual simboliza o avanço da sociedade, mas ao mesmo tempo, se trata de uma cidade que não tem acesso a um dos recursos mais básicos: água. Por outro lado, seus mapas impressos retratam a história de *Bacurau*, enquanto em meio a tecnologia deixava de existir. Logo, cabe a reflexão: o que salvará o povo está longe de ser a tecnologia, mas sim a tradição e a memória da luta dos oprimidos. Por isso, a população tem claro em suas mentes as intenções do prefeito quando aparece com doações, entrega de livros como lixo ou a distribuição de alimentos vencidos e remédios tarja preta misturados nos remédios tradicionais: dominação.

Já com os estrangeiros do filme é possível fazer a relação com os colonizadores, o qual inconscientemente são aqueles que almejamos parecer, uma vez que são os que possuem status e são considerados brancos superiores. *Bacurau* remete ao preconceito sofrido pela gente comum brasileira ou propriamente os nordestinos: aqueles que sofrem diariamente opressões vindo dos que se consideram superiores e mais merecedores dessa nação, mas o que muitos não esperam é a forte história carregada por esse povo, quem vem lutando pelo seu lugar desde muito tempo. Por isso, Tertuliano diz ser “uma bela metáfora para um Brasil que resiste e vence”.

Apesar das diferenças temporais existentes não somente na produção, como também na narrativa, as obras também se convergem em similaridades significativas, como a construção de protagonistas cuja personalidades são ambíguas, a abordagem de problemas sociais e o sertão como panorama narrativo, no qual as particularidades desse espaço carregam semelhanças para ambas as produções.

A literatura e o cinema, através da representação do universo nordestino, apresentado como um espaço fechado e autônomo, situado à margem do resto do país, menos contaminado pelo exterior e pelas fases sucessivas de imigração, espaço fora da lei e fora das normas, criaram um espaço imaginário representativo de uma marca de autenticidade do país, porque original e conservado através dos séculos. Em certa medida, este universo, devido ao seu isolamento geográfico, resistiu à invasão, à assimilação, à globalização. Devido ao fato de sua presença ser recorrente como espaço original, natural e autêntico, no qual o Homem é confrontado com seu destino nas condições mais precárias que o conduzem à busca da essencialidade, o sertão se tornou um mito no universo cultural brasileiro. (SYLVIE, 2010, p. 200)

Retomando as diferenças temporais entende-se que em *Bacurau*, contém uma série de ações hollywoodianas, modernas e ficcionais para a trama. Diferente do contexto histórico que *Deus e o Diabo* se construiu, apesar de todas as divergências dessas obras, elas se encontram em um ponto em comum, a luta de um povo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visão que tivemos a partir do que assistimos e lemos é de que tanto a literatura, quanto o cinema eram vistas como um instrumento de denúncia, ou seja, de trazer em um tom inovador, a problemática social que acontecia na época. Cada forma da arte se expressar é uma maneira de se comunicar com a sociedade.

Ao analisarmos todo trajeto da literatura, do cinema, das obras brasileiras e todas as outras manifestações artísticas que temos registrada até o momento, todas elas simbolizam a nossa cultura. Principalmente a diversidade que abarcamos no nosso país.

Compreendemos então que a cultura brasileira é reflexo da sociedade e vice e versa, por mais que existam obras ficcionais, distópicas e fantasiosas, ainda teremos as obras realistas que cumprirão seu papel fundamental de retratar a realidade e de iniciar mudanças coletivas.

Assim, esse trabalho buscou contribuir para ampliar o debate sobre a formação da cultura brasileira, entre cinema e literatura. Consideramos então que a cultura brasileira está sempre construindo e revisitando ao passo que tudo contribui para seu processo de formação.

Referências bibliográficas

AIC, Cinema Novo. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

ASSUNÇÃO, Jefferson. *Travessia entre Glauber Rocha e Guimarães Rosa: O discurso autocosciente de Deus e o Diabo na Terra do Sol e a sua relação com Grande Sertão: Veredas*. Revista observatória da diversidade cultural, Rio de Janeiro, volume 2, n 1, p.178 – 190.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. Capítulo: Leitura e subdesenvolvimento.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil - Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. 2ªed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 200.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP: do Desenvolvimento da Educação, 1995. pp.387-388.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Recife: Global Editora, 2003.

INFOESCOLA. *Anos de chumbo*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/anos-de-chumbo/>> Acesso em: 18 jan. 2023.

INFOESCOLA. Cinema Novo. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/cinema/novo/>> Acesso em: 18 jan. 2023.

MELO, Priscila. *Miscigenação no Brasil*. In: Estudo Prático. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/miscigenacao-no-brasil/>> Acesso em: 18 jan. 2023.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome 65; in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71; in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 248-251.

SANTIAGO, Luiz. *Crítica/ Terra em Transe in: Plano Crítico*. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-terra-em-transe/>> Acesso em: 19 jan. 2023.

SIEGA, P. R. (2017). *Violência, fome e sonho: as estéticas do subdesenvolvimento no discurso de glauber rocha*. A Cor Das Letras, 11(1), 83–100. Disponível em: <<https://doi.org/10.13102/cl.v11i1.1504>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

SCHWARZ, Roberto. *Pai de família*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. (Cap.: Cultura e Política de 1964 a 69).

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac e Naif. (Cap.: “Introdução” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol e as figuras da Revolução”).

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.