

# "TERRA EM TRANSE" E O GOLPE DE 1964

---

José Victor Regadas Luiz

Chega de criticar o cinema, é preciso transformá-lo.

*Glauber Rocha*

O ano de 2014 no Brasil transcorreu sob muitos aspectos à sombra do ano de 1964.<sup>1</sup> Por ocasião dos cinquenta anos do golpe militar fermentaram inúmeros debates, como há muito não se via, sobre o sentido histórico desse episódio cujas sequelas sociais, políticas e culturais – como também não tardou a ficar evidente – ainda hoje latejam em nossa sociedade. Antigas polêmicas voltaram a ocupar espaço nos noticiários televisivos, nos cadernos de jornal, nas prateleiras de livrarias, nos seminários acadêmicos, em manifestações de rua, nas mesas de bar e nos sofás das casas.

O momento catártico, alimentado rotineiramente pelas revelações extraídas dos testemunhos feitos às comissões da verdade, foi galvanizado ainda pela eletrificada atmosfera política do país, que reverberava a eclosão dos gigantes protestos de 2013 e antecipava as turbulentas ondas de choque de uma das mais acirradas disputas eleitorais desde o fim da ditadura, e a subsequente redemocratização. Não por acaso, como em um curto-circuito histórico em que passado

---

<sup>1</sup> Este ensaio foi concluído em dezembro de 2014, portanto, quase dois anos antes da consumação do golpe de estado de 2016, que depôs a presidenta Dilma Rousseff. Desde então aquilo que se afigurava como grotesca farsa, tragicamente, impôs-se como realidade. Mais uma vez, esperamos que os chamados de Glauber Rocha sejam ouvidos e o cinema brasileiro pegue em armas.

e presente se encontram para um acerto de contas, fantasmas esquecidos à sombra do tempo, mas jamais dissipados, puderam uma vez mais desfilar à luz do dia, evocando antigos hinos, bradando velhas palavras de ordem, empunhando surradas bandeiras. Foi assim que, em pleno ano de 2014, assistimos bestificados à reedição farsesca das trágicas marchas de 1964 que, em nome da Família, de Deus, da Liberdade e da Pátria, clamaram pela Redenção que somente as duras solas dos coturnos e as reluzentes pontas dos cassetetes podem dar.

Toda a patética comicidade desse cortejo de símbolos aparentemente tão anacrônicos – precisamente por serem símbolos apenas e não coturnos e cassetetes de fato – não deve nos fazer, porém, subestimar o tortuoso, mas insinuante movimento em curso de ressignificação do passado com claras intenções de intervenção no presente. Como nos ensina Walter Benjamin (1994) em suas conhecidas “Teses sobre o conceito de história”, quando o presente está em risco também o passado é ameaçado: “para ambos o perigo é o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante” (1994, p. 224). É nesse sentido que a sua recomendação de se “escovar a história a contrapelo” se torna incontornável. Toda luta contra a opressão no presente deve ser indissociável, portanto, da luta pela salvação do passado – afinal a vitória atual dos opressores não ameaça apenas os vivos, mas igualmente os mortos, pelo esquecimento ao qual os relega e pela falsificação que os captura e os sujeita em seu favor.

Uma das formas mais poderosas de interpretação e mesmo de ressignificação dos fatos históricos, graças à sua capacidade de difusão social bem como ao seu potencial de penetração no imaginário coletivo, é o cinema. No ambiente de ebulição provocado pelas numerosas disputas acerca do sentido do Golpe de 1964 (quando a simples proposta de mudança do nome de avenidas, ruas e pontes batizadas pelo regime militar gerou grande celeuma nas seções de cartas dos leitores de importantes jornais, e em que se presenciou o desfile um tanto *kitsch* de viúvas da ditadura nos grandes centros urbanos), talvez o regresso silencioso à antiga poltrona dos cinematógrafos, a fim de examinar o modo como o cinema tratou o tema, possa projetar alguma luz sobre o debate. Nas páginas a seguir, proponho repensar o sentido do Golpe de 1964 a partir da análise do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967, às vésperas, portanto, da imposição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que não somente lançou uma pá de cal nos vestígios da intensa mobilização política e social que o golpe de Estado havia interrompido quatro anos antes, quando os gorilas fardados baixaram os porretes de imediato nas organizações da classe trabalhadora, mas também pôs

fim a um dos períodos mais ricos e efervescentes da produção cultural e artística do país, época em que o Brasil, nas palavras de Roberto Schwarz, encontrava-se “irreconhecivelmente inteligente” (2005, p. 21).<sup>2</sup>

Antes, no entanto, de iniciar a minha exposição, gostaria de discorrer brevemente sobre uma questão de método. É bastante comum, infelizmente, com exceção louvável de alguns poucos e reduzidos nichos acadêmicos, que a análise de filmes seja percebida ainda como uma forma acessória de se atingir uma compreensão sobre a realidade social. No mais das vezes, o cinema forneceria somente indicações e referências ilustrativas de processos históricos que, para serem adequadamente entendidos, deveriam ser abordados de outras maneiras (ditas, talvez, mais científicas). O cinema, dessa forma, não raro tem sido tratado apenas como um registro (“literário” no caso da ficção, e “documental” nos demais) da realidade social, cujo significado mais profundo só poderia ser adequadamente decifrado a partir de um exame concreto, que, a rigor, prescindiria mesmo do estudo da forma cinematográfica mediante a qual aqueles conteúdos históricos seriam arranjados e dispostos numa composição audiovisual. O cinema, assim, está longe de ser reconhecido como um objeto de estudo válido por si só para se acessar a realidade social. Questões afeitas à linguagem e à forma cinematográfica, e que supostamente diriam respeito a preocupações “meramente” estéticas,

<sup>2</sup> Roberto Schwarz chega mesmo a falar em “anos de *Aufklärung* popular”, quando “aclimatizou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e também o raciocínio político da esquerda” (2005, p. 12). Dissertando sobre as consequências do Golpe de 1964, Schwarz argumentaria também que, “cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora restrita, floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 1968, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade. Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuía para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista. A importância social e a disposição de luta nessa faixa radical da população revelam-se agora [o autor escreve estas linhas no exílio em 1969], entre outras formas, na prática de grupos que deram início à propaganda armada da revolução. O regime respondeu, em dezembro de 1968 [data do AI-5], com o endurecimento. Se em 1964 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento” (2005, p. 9-10).

ora seriam taxadas como perfumaria dispensável, ora seriam relegadas a outros campos do conhecimento, como literatura e comunicação, também eles supostamente menos interessados, senão como um pano de fundo igualmente acessório, na compreensão de questões históricas, políticas e sociais.<sup>3</sup>

Diferentemente dessa redutora abordagem, pretendo examinar o filme *Terra em Transe* em seus próprios termos. Nesse sentido, minha preocupação fundamental é entender como seu diretor, Glauber Rocha, trabalhou cinematograficamente o evento histórico “Golpe de 1964”, não tanto para cotejar a sua leitura dos fatos com os “fatos em si” – tarefa que, se não totalmente destituída de sentido, torna até certo ponto irrelevante a própria análise fílmica –, mas principalmente para compreender como, a partir de uma determinada concepção estético-política, substancializada imagética e sonoramente numa película, ele foi capaz de propor uma interpretação original (e, por isso mesmo, tão polêmica em sua época e ainda hoje), feita no calor das circunstâncias, sobre aqueles acontecimentos, interpretação essa que, ademais, teve grande repercussão nos meios intelectuais brasileiros de então, tanto na esfera artística (o filme foi um divisor de águas na produção cultural brasileira, representando ao mesmo tempo um ponto máximo dos movimentos artísticos, dentre os quais se destacava o Cinema Novo, e um iniciador de novos caminhos, a exemplo do cinema marginal e do tropicalismo) quanto na esfera propriamente acadêmica (o pensamento político, sociológico e historiográfico do período sobre o subdesenvolvimento e o fenômeno populista no Brasil e na América Latina, por exemplo, traz inúmeros pontos de contato com a crítica tecida pelo cineasta baiano).

Nesse sentido, as análises que desenvolverei seguem o seguinte percurso: em primeiro lugar, procurarei delinear brevemente o contexto político e social vivido no Brasil no período, dando especial ênfase à forma como o próprio campo cinematográfico brasileiro se inseria nessa atmosfera, buscando, por um lado, contribuir com respostas para os problemas mais amplos do país, e, por outro lado, encontrar soluções para os problemas particulares do próprio campo, que

---

<sup>3</sup> Embora existam muitos diálogos *florescentes* entre os campos disciplinares das ciências sociais, da literatura e do cinema no país, infelizmente eles ainda são minoria e enfrentam muitas resistências dentro da academia. Em todo caso, tais diálogos se devem hoje muito mais ao reconhecimento do campo das ciências sociais por parte de estudiosos da literatura e do cinema do que o contrário, numa certa inversão de sinais, visto que algumas das interpretações mais originais do processo formativo da sociedade brasileira partiram de pensadores das ciências sociais que tinham a cultura e a arte como objeto de estudo privilegiado, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e o próprio Roberto Schwarz.

não podiam ser dissociados daquele contexto mais geral (ademais, como veremos, uma das marcas do debate no meio cinematográfico do período foi justamente a percepção de que os problemas não apenas econômicos, mas estéticos do cinema nacional estavam profundamente condicionados pelos problemas sociais e políticos do país, não sendo, pois, uma questão de cunho setorial apenas, porém, estrutural); em segundo lugar, abordarei a perspectiva política e estética de Glauber Rocha, principal expoente do grupo cinemanovista, singularmente expressa em seu ensaio *Estética da fome*, para em seguida examinar em detalhe o seu filme *Terra em Transe*, a fim de notar como a organização formal e estética do filme, paralelamente ao conteúdo narrativo enunciado, pôde incorporar em som e imagem as tensões políticas e sociais mais fundamentais da época – cuja solução trágica e catastrófica tanto no filme quanto na vida real foi o golpe de Estado que encerrou um período de intensas lutas sociais por emancipação popular – ao mesmo tempo em que antecipou, com a pujança e a lucidez de que por vezes somente a arte é capaz, os caminhos da “modernização conservadora” que o país trilharia dali para frente (e não se sabe até quando).

1.

O primeiro momento – e talvez o único até o momento – na história do Brasil em que as atividades culturais estiveram firmemente enlaçadas às propostas de transformação radical da sociedade teve lugar durante os anos 1960, principalmente no período em que João Goulart tomou posse do cargo de presidente da República, em 7 de setembro de 1961, até o golpe armado que o depôs, em 1º de abril de 1964. Essa época, marcada por intensa comoção social e polarização política em torno das chamadas “reformas de base”,<sup>4</sup> foi o palco para a eclosão de diversos movimentos de vanguarda artística dedicados à luta

<sup>4</sup> Algumas das reformas mais expressivas propostas por Goulart foram as reformas agrária, urbana, fiscal e tributária, que pretendiam, respectivamente, combater o latifúndio, com a desapropriação de terras sem o pagamento de indenizações; melhorar as condições de habitação para a classe trabalhadora e eliminar a especulação imobiliária; diminuir a remessa de lucros das empresas estrangeiras; e instituir o imposto de renda progressivo. Tais reformas, unidas sob a “bandeira unificadora” do projeto nacional-popular do governo Goulart, visavam, por um lado, atacar as fontes do subdesenvolvimento econômico e social brasileiro, ou, o que vale dizer, por conseguinte, atacar os interesses imperialistas dos Estados Unidos, que limitavam o processo de industrialização e modernização independente do país, e, por outro lado, criar as condições indispensáveis para o fortalecimento e a ampliação da participação dos trabalhadores nos rumos políticos do país. É nesse sentido que o Golpe de 1964 significou, sobretudo, um golpe contra as reformas sociais e políticas de base e contra a incipiente democracia brasileira (Toledo, 1982, 2014).

política, que, como disse certa vez o cineasta Cacá Diegues, “só foram uma parte de um largo processo de transformação da sociedade brasileira que, por extensão, alcançou o cinema” (Diegues, 1997, p. 272).

A emergência do Cinema Novo, nesse sentido, torna-se indissociável desse contexto de mudança deflagrado com o projeto de reformas sociais que pautava o programa de governo nacionalista e popular de João Goulart. Da mesma maneira, também o fim dessa proposta de cinema de vanguarda, cujo principal idealizador e realizador foi Glauber Rocha, pode ser considerado resultado, embora póstumo, do golpe armado que tomou de assalto às instituições democráticas brasileiras. Isso porque, não foi exatamente com o Golpe de 1964, mas somente em dezembro de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, que a cúpula militar instaurou de uma vez a ditadura de fato e de “direito” como forma permanente de governo, intensificando a censura e a perseguição aos dissidentes políticos do novo regime.<sup>5</sup>

De qualquer forma, desde os anos 1950 o campo cinematográfico já constituía um espaço privilegiado para debates sobre a cultura brasileira e o processo de

---

<sup>5</sup> Entre as medidas de exceção editadas pelo ato (que era “institucional”, na medida exatamente em que se legitimava pelo “poder constituinte originário” do Alto Comando Militar) estavam: o poder do Executivo de decretar o recesso do Congresso Nacional, de intervir nos governos dos demais entes federativos, de *suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos, de cassar mandatos eletivos, de demitir e aposentar sumariamente* funcionários públicos e de revogar o *habeas corpus* nos casos de crimes políticos. Finalmente, o ato em si mesmo, e todas as ações do Estado nele apoiadas, não podia ser sujeito à apreciação judicial. Como dito antes, até a promulgação do AI-5, segundo Roberto Schwarz (2005), a censura militar ainda não havia interferido significativamente na “hegemonia cultural de esquerda”; somente a isolara da classe trabalhadora e dos setores populares, como ocorreu com os Centros Populares de Cultura (CPCs), a União Nacional dos Estudantes (UNE) – que, além de ter a sede incendiada, teve muitos de seus membros perseguidos, principalmente aqueles ligados ao movimento sindical – e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). A liberdade de produção cinematográfica, contudo, de início foi relativamente mantida. Até mesmo *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, indicado pelo governo Goulart, às vésperas do golpe de 1964, para representar o Brasil no XVII Festival Internacional de Cinema de Cannes, conseguiu, após ligeiros contratempos, ser apresentado no exterior e no Brasil. Apenas com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) em 1966, a censura sobre o cinema foi definitivamente institucionalizada, e a mesma facilidade já não teve *Terra em Transe*, que, em 1967, embora os órgãos de censura ainda não tivessem radicalizado a repressão, teve sua exibição proibida por longos meses e por muito pouco conseguiu deixar o país para ser apresentado internacionalmente (sobre a criação do INC, ver Simis, 1996; sobre os incidentes em torno da censura aos dois filmes de Glauber Rocha, ver Escorel, 2014).

modernização e industrialização pelo qual atravessava o país.<sup>6</sup> Contudo, somente no final dessa década tal debate adquiriria os contornos que levaram à ruptura do Cinema Novo. Naquele momento, as posições sobre o tema cindiram-se numa evidente polarização entre “universalistas”, isto é, cineastas, produtores e críticos que desejavam construir um cinema nos moldes estéticos e tecnológicos da indústria cultural estrangeira, ou seja, a estadunidense; e “nacionalistas”, entre os quais estavam intelectuais e críticos de renome, como Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany, que possuíam um espaço cativo nos cadernos de cultura de alguns dos principais jornais do Brasil, e cineastas como Nelson Pereira dos Santos, que defendiam um cinema autônomo adaptado às condições de produção no Brasil (Ramos, 1983).<sup>7</sup>

A princípio, nacionalistas e universalistas apoiavam-se nas teses desenvolvimentistas em voga na época, com a diferença que aqueles faziam uso delas apenas taticamente, ao passo que estes eram seus adeptos incondicionais. Esse traço em comum, no entanto, logo iria desaparecer com o acirramento das posições na passagem para a década de 1960, quando os nacionalistas fortaleceram-se com a adesão de um jovem grupo de cineastas, composto, entre outros, por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni e Walter Lima Júnior. Essa nova geração foi a principal responsável pelo abandono definitivo das teses desenvolvimentistas que orientavam o debate sobre cinema no país até o momento, impulsionado pelos “anos dourados” de deslumbre

<sup>6</sup> É difícil definir uma data precisa a partir da qual o cinema começou a mobilizar o debate público em torno desses temas. Desde 1941, com a fundação da empresa Atlântida no Rio de Janeiro, a questão da ocupação do mercado cinematográfico tornou-se um assunto candente não apenas entre produtores e cineastas, mas também no governo. Em 1947, Jorge Amado, então deputado, formulou um projeto para a criação de um Conselho Nacional de Cinema, projeto que seria retomado mais tarde, porém sem sucesso, por Alberto Cavalcanti, já no segundo governo Getúlio Vargas (1950-1954). A essa época outras empresas de cinema produziam no país, como a Maristela, a Multifilmes e a principal, Vera Cruz. Contudo, somente em 1958, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960), estabeleceu-se, com a criação do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (Geic), um canal para uma discussão mais abrangente do projeto. O cinema então passou a ser reconhecido como uma “questão de governo”, porém o Geic possuía apenas caráter consultivo, e pouco pôde fazer pelo desenvolvimento do cinema nacional. Em 1961, no início do governo João Goulart, o cinema passou a ser compreendido como um “produto de governo”, com a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), ainda sob a influência do projeto desenvolvimentista anterior, mas no âmbito mais amplo de um programa nacional-popular de reformas (Simis, 1996; e Ramos, 1983).

<sup>7</sup> Sobre os pontos de vista de Alex Viany, ver Viany, 1983; sobre os de Paulo Emílio Salles Gomes, ver Gomes, 1982; sobre as posições defendidas por Nelson Pereira dos Santos, ver Salem, 1987.

com o processo de modernização industrial e crescimento urbano vividos no governo de Juscelino Kubitschek. Em vez disso, os cinemanovistas, respaldados em um amplo leque de vanguardas artísticas de esquerda, em particular no movimento estudantil – a União Nacional dos Estudantes (UNE), por exemplo, chegou a cooperar com a produção do grupo por meio dos Centros Populares de Cultura –, propunham um cinema autoral e anti-industrial, não só por ser mais condizente com a realidade socioeconômica brasileira, cuja precariedade era nutrida pela total dependência da produção e da distribuição estrangeiras, mas até mesmo como condição básica para o surgimento de uma linguagem cinematográfica verdadeiramente nacional.

Três fatores contribuíram para a aceitação de suas ideias: em primeiro lugar, a falência da empresa paulista Vera Cruz, cujo empreendimento, o maior da indústria cinematográfica em toda a América Latina até ali, baseava-se no desejo de se fazer filmes no Brasil à semelhança de Hollywood (o que se mostrou técnica e financeiramente insustentável); em segundo lugar, o sucesso das vanguardas europeias, sobretudo o neorealismo italiano, e, mais tarde, também a *Nouvelle Vague* francesa, que demonstraram ser possível fazer cinema de qualidade com apenas “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de acordo com o lema cinemanovista cunhado por Paulo César Saraceni (e alardeado por Glauber Rocha), contrário à perspectiva industrialista encarnada pela Vera Cruz e suas congêneres (Maristela, Atlântida etc.); e, por último, o ambiente de intensa agitação política pré-revolucionária e mobilização popular pelo qual ficou notabilizado o breve governo de João Goulart – ambiente no qual, de acordo com Ismail Xavier, “Glauber podia ser polêmico-revolucionário, sem soar delirante, pois estava efetivamente a encarnar a força produtora de uma nova era no cinema brasileiro” (2004, p. 11).

O fato de o país ainda viver numa época de “industrialização restringida” (Ortiz, 1988), com uma indústria cultural de modo geral rarefeita e uma produção cinematográfica bastante incipiente, sobretudo após a bancarrota da megaempresa paulista, não impediu, todavia, que concepções industrialistas de cinema ainda vicejassem largamente em diversos setores do cinema nacional, a despeito dos excelentes resultados obtidos pelas vanguardas europeias, no que se refere tanto à inovação estética quanto aos baixos custos de produção. A crítica dessa nova geração de cineastas (endossada pela geração nacionalista radical do período anterior) se dirigia, mais do que ao domínio avassalador de Hollywood sobre o mercado cinematográfico brasileiro (o que, diga-se de passagem, é uma



verdade ainda hoje resiliente), à idealização de uma modernidade puramente exterior presente nas propostas universalistas, essa “cultura ornamental”, conforme a chamara Ortiz, que mostrava bem “a defasagem entre esta modernização aparente e a realidade que salta aos olhos” (1988, p. 31), evidenciando, assim, não exatamente o grau de desenvolvimento dos países periféricos em relação aos países centrais, mas o seu inverso, isto é, o grau de sua subordinação, fazendo de todos nós, no famoso dizer de Sérgio Buarque de Holanda, “desterrados em nossa terra” (1995, p. 31).

Segundo Ortiz, em vez de o projeto de modernidade das nações desenvolvidas ser criticado na periferia do sistema, ele seria recebido como um ideal a ser realizado, de modo que “o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de forma que muitas vezes tende a reificá-lo” (1988, p. 36): o fato de a modernidade aparecer como “ideias fora do lugar” tendia a *reforçar a legitimidade das elites tradicionais*, na medida em que essas apareciam como o seu sujeito putativo: a modernidade surgia como uma concessão das elites bem pensantes (Schwarz, 2000). Somente desse ponto de vista, por exemplo, pode-se compreender que parte considerável da esquerda brasileira tenha engrossado durante tanto tempo as fileiras supostamente “progressistas” de setores da burguesia nacional.<sup>8</sup>

## 2.

É preciso ter em mente esse quadro histórico de “desenvolvimento periférico” associado à exaltação acrítica de uma modernidade puramente abstrata, a fim de compreendermos o sentido que orientou a intervenção política do Cinema Novo, em particular da cinematografia de Glauber Rocha. A crítica cultural, política e social elaborada pelo grupo do Cinema Novo, sobretudo Glauber, surgiu inicialmente nesse contexto em que uma pretensa ideia de “aliança de classes”

---

<sup>8</sup> Diversos setores dessa burguesia se diziam comprometidos com a defesa da legalidade democrática, apoiando, inclusive financeiramente, a campanha a favor do presidencialismo no referendo popular de janeiro de 1963. Esse referendo estava previsto na emenda constitucional que, em 1961, instituiu às pressas o parlamentarismo como forma de restringir os poderes de João Goulart, que logo deveria tomar posse do cargo de presidente, por ocasião da renúncia de Jânio Quadros. Tais setores, porém, não titubearam em incentivar o golpe militar assim que se sentiram ameaçados pelas manifestações populares em prol das reformas de base (Toledo, 1982, 2014).

turvava a compreensão dos antagonismos existentes na “correlação de forças” da política doméstica. Se, por um lado, a “questão nacional”, tal como formulada à época, permitia identificar com clareza, no plano internacional, uma “frente reacionária” baseada na unidade política dos propósitos imperialistas vigentes no pós-guerra, por outro, favorecia a idealização, no plano nacional, de uma “frente progressista” supraclassista, incorporando as classes populares e a mítica “burguesia progressista”, quando, de fato, os interesses políticos reais estavam fragmentados e dispersos de acordo com uma clivagem de classe. A ilusória crença alimentada por muitos intelectuais, políticos e militantes de esquerda nessa “aliança de classes”, que, supostamente, seria capaz de proteger a democracia e garantir a realização pacífica das reformas de base – aprofundando-as até que a “revolução burguesa” nacional se completasse, abrindo um novo horizonte de lutas, dessa vez em favor da revolução socialista, tal como a concepção etapista do momento pregava –, embora lhes tenha servido de alerta sobre as pretensões imperialistas estadunidenses, os cegou por completo quanto à impotência das promessas populistas de modernização.<sup>9</sup>

O movimento do Cinema Novo, nesse sentido, sem perder de vista a crítica ao domínio estrangeiro, e muitas vezes aprofundando-a, se recusaria a confraternizar com essa perspectiva de compromisso entre classes então hegemônica nas organizações de esquerda no Brasil. Em seu manifesto *Uma eztytyka da fome*, escrito em 1965, Glauber rejeitaria veementemente essa celebração acrítica da modernidade, reflexo, segundo ele, da mesma matriz conservadora da razão burguesa. Ele enfatizou que somente a partir da consciência do subdesenvolvimento e da fome era possível superar o estado de inanição em que vivia física e intelec-

---

<sup>9</sup> Essa avaliação estaria presente também no ensaio “Cultura e política (1964-1969)”, de Roberto Schwarz, quando ele se detém criticamente na apreciação equivocada do Partido Comunista Brasileiro (PCB) sobre a situação política às vésperas do golpe: “Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 1964. Muito mais anti-imperialista do que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao que se aliava contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil” (2005, p. 12-13).

tualmente o brasileiro:<sup>10</sup> “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, 2004, p. 66). Segundo o cineasta, haveria no Cinema Novo um forte senso de que o atraso incivilizado da América Latina era reflexo do avanço civilizado dos países civilizados, e que o seu desenvolvimento tecnológico e industrial foi obtido à custa do “raquitismo filosófico” e do “estiolamento intelectual” dos países periféricos (Rocha, 2004, p. 64) – impingido antes pelo colonialismo europeu, e agora pelo neocolonialismo estadunidense –, sempre com a ajuda serviçal e a cumplicidade das elites locais: a modernidade deixa de ser um fato unívoco, uma narrativa legitimadora, para converter-se, na expressão conhecida de André Gunder Frank (1966), “desenvolvimento do subdesenvolvimento”. Nas palavras de Glauber Rocha:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que, também sobre nós, armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um pouco de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova *dependência*. (2004, p 64; grifado no original)

A estética da fome proposta pelo cineasta não deveria ser somente um retrato da miséria e do atraso brasileiros; deveria ela também ser expressão desse atraso e dessa miséria. Dessa dualidade, conforme escreveu o crítico de cinema José Carlos Avellar, “resulta um cinema não sobre a fome, mas nascido dela” (1995, p. 79). Uma premissa para que o cinema pudesse contribuir para a conscientização da nossa condição colonial seria que ele mesmo se regesse pelas forças que impõem o estado de subdesenvolvimento ao povo brasileiro. Um cinema “industrialista” jamais expressaria, portanto, a verdade de nosso flagelo, pois tenderia sempre a se associar à visão do colonizador, que enxerga na reação violenta do faminto um sinal de primitivismo. Como escreveu Glauber em seu manifesto:

<sup>10</sup> Essa concepção não era totalmente isolada no período. Antonio Candido, renomado cientista social brasileiro, em seu ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, compartilharia dessa mesma opinião: “Desprovido de euforia, ele [o ponto de vista do subdesenvolvimento] é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas” (1973, p. 9). “Quanto mais se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais o homem livre que pensa se imbuí da inspiração revolucionária, isto é, o desejo de rejeitar o julgo econômico e político do imperialismo e de promover a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento” (1973, p. 18).

Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado, nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (2004, p. 63)

Para o Cinema Novo, no entanto, esse interesse não poderia jamais ser formal, porque se tratava enfim da sua realidade mais próxima. E, não sendo formal, seu interesse só poderia ser de transformação, que, por sua vez, nada teria a ver com o gesto humanista do estrangeiro colonizador, para quem a nossa fome não passaria de um “estranho surrealismo tropical”; ela deveria surgir da própria superação desse estado de pobreza e jamais das mãos da “redentora piedade colonialista”. Se “o comportamento exato de um faminto é a violência”, logo, concluía o cineasta, “a violência de um faminto não é primitivismo”, como também “não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação”, logo, “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária” (2004, p. 66).<sup>11</sup> O Cinema Novo, dessa forma, não foi um movimento artístico no sentido estrito do termo. Ele não estava mais preocupado com questões propriamente estéticas ou de linguagem, do que com as questões políticas. Por essa razão, sentenciaria Glauber, “o Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano”, visto que “a fome latina não é somente um sistema alarmante: é o nervo da sua própria sociedade” (2004, p. 67).

O mesmo vale, evidentemente, para a análise de seus filmes. Em vez de considerá-los simples produto de uma determinada escola de cinema, deve-se tentar situá-los nesse “processo econômico e cultural do continente latino-americano”

---

<sup>11</sup> A violência aqui – conforme expressão de Frantz Fanon (2005) – é a *práxis absoluta*, a ruptura definitiva com o sistema colonial: “Eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (Rocha, 2004, p. 66). Como diz o cangaceiro Corisco ao camponês Manuel, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964): “Um homem nesta terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino, não é com rosário não[...]. É no rifle e no punhal.”

e, em particular, no do Brasil.<sup>12</sup> É nessa recusa em formar uma “escola” estética, em insistir na apreensão da realidade social na sua forma mais objetiva possível, que as propostas de Glauber darão origem, na época, a toda uma proposta, a do Nuevo Cine Latinoamericano de Solanas, Birri, Espinosa e Gutiérrez Alea (Avellar, 1995; Villaça, 2002). Isso cria uma enorme diferença, por exemplo, em relação às vanguardas europeias que, de modo geral, estavam *prioritariamente* concernidas com questões existenciais e estéticas.<sup>13</sup> Assim, num artigo de 1961, Glauber se questionaria, “existe melhor exemplo de produção do que a *Nouvelle Vague*? Discordo no terreno das ideias. Mas são ou não são filmes mais baratos e válidos, se os compararmos às bibliotecas italianas e às monumentalidades americanas, coloridas, caras e ocas?” (Rocha, 1961, p. 7). E por justamente discordar “no terreno das ideias” é que ele afirmaria categoricamente, em seu manifesto de 1965: “não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas” (idem). Com isso ele propõe um cinema autoral e anti-industrial que pudesse enfim tornar-se “veículo de ideias necessárias” (Rocha apud Avellar, 1995, p. 78). O cinema nacional, portanto, mais do que servir de canal para “frustrações e complexos pessoais”, deveria “mostrar ao mundo que sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava” (Rocha apud Avellar, 1995, p. 78). “Aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Rocha, 2004, p. 65).

<sup>12</sup> Como diria Walter Benjamin em seu conhecido ensaio “O autor como produtor”, o crítico “não pode de maneira nenhuma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esses objetos nos contextos sociais vivos” (1994, p. 122). Isso, porém, não significa que Benjamin proponha um abandono do exame das obras de arte em profundidade para se voltar para a sua relação direta com o contexto social. O que ele propõe é um tratamento mais dialético dessa questão: “Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata [...]. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção de uma época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras” (1994, p. 122).

<sup>13</sup> De fato, a questão política aparecia como uma questão existencial e estética, tal como muito bem sintetizado no lema cunhado por Carol Hanish na época: “o pessoal é político”.

Da percepção dessa “originalidade”, Glauber desenvolveria duas teses em seu manifesto: uma primeira, de caráter positivo, seria, como já mencionado, a ideia de que “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária”, uma vez que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”; uma segunda, de caráter negativo, seria a rejeição de uma estética racional que cultive esta miséria, “não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse” (Rocha, 2004, p. 63). Em relação a esse segundo ponto, apenas aludido rapidamente em *Uma estetyka da fome*, Glauber o exploraria melhor em outro manifesto, *Estetyka do sonho*, escrito em 1971:

Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez com o Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres. [...] As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão da esquerda se revela herdeira da razão burguesa europeia. A colonização em tal nível impossibilita uma ideologia revolucionária integral, que teria na arte sua expressão maior porque somente a arte pode se aproximar do homem com profundidade que o sonho dessa compreensão pode permitir. [...] Não se deve responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a antirrazão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. (Rocha, 2004, p. 249)

As duas teses desenvolvidas por Glauber em seu manifesto não devem ser consideradas separadamente de sua obra cinematográfica do período. Em grande medida, as ideias por ele apresentadas correspondem tanto a uma síntese dos primeiros passos quanto a um esboço dos caminhos futuros. Nesse sentido, é preciso contextualizar sua concepção tanto em relação aos acontecimentos históricos vividos pelo país àquela época quanto ao próprio desenvolvimento de sua cinematografia. Escrito em janeiro de 1965, o manifesto *Eztetyka da Fome* situa-se no meio do caminho tanto em relação ao período que vai da posse de Jango, em 1961, ao desfecho do “golpe dentro do golpe” militar, em 1968, quanto em relação ao período que vai da realização de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1963, no qual ele se depara com uma conjuntura de ascensão revolucionária cujos rumos ainda eram bastante indefinidos, e ao de *Terra em Transe*, em 1967, no qual ele procura esboçar

as razões que levaram ao fracasso do projeto populista de esquerda e à conseqüente instauração do regime autoritário, razões que ele condensaria no seu manifesto de 1971, após ter realizado também o filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, e aderido de vez à proposta de um cinema revolucionário tricontinental, de inspiração guevarista, que o levará a filmar no exílio *Cabeças Cortadas*, de 1970, e *Der Leone Have Sept Cabeças*, de 1971.

As proposições de Glauber podem ser interpretadas sob dois aspectos dialeticamente complementares: em primeiro lugar, ao fazer um balanço da conjuntura histórica da América Latina, apontando a "originalidade" desse problema para um cinema revolucionário, ele defende sua experiência cinematográfica anterior, reafirmando o argumento central de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, isso é, de que a violência do homem faminto não é sinal de primitivismo, mas a expressão de um desejo incompreendido de transformação; em segundo lugar, ao tentar explicar o fracasso da esquerda no Brasil, ele antecipa a ideia fundamental de *Terra em Transe*, qual seja, de que, na medida em que a esquerda adota a mesma "razão conservadora" da direita, ela é incapaz de uma ação revolucionária integral, sendo, em vez disso, paternalista em relação à pobreza.

O primeiro desses filmes, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, expressa a confiança de Glauber no processo de transformação social que ganhava ímpeto naquele momento. Porém, de forma alguma, tratou-se de uma crença ingênua no sucesso inevitável da revolução. Na visão do cineasta, antes que isso pudesse ocorrer, seria preciso que o homem do povo (representado alegoricamente no filme pelo vaqueiro Manoel), se percebesse como agente transformador da própria história, não mais se deixando ludibriar ou seduzir por esse ou aquele líder carismático (retratados pelo beato Sebastião e pelo cangaceiro Corisco<sup>14</sup>), pois,

<sup>14</sup> Sebastião é nitidamente inspirado em Antônio Conselheiro, líder espiritual e fundador do vilarejo de Canudos, que reuniu milhares de camponeses pobres e antigos escravos no sertão da Bahia, e que, por ser considerado uma afronta à República recém-instaurada e uma ameaça aos latifundiários locais, foi dizimado pelas forças armadas federais, não sem antes impingir várias derrotas às campanhas do governo, no episódio conhecido como Guerra de Canudos, que durou de 1893 a 1897. Já Corisco, assim como sua esposa Dadá, são as únicas referências históricas concretas do filme. Ele chefiava um bando de cangaceiros, sertanejos fora da lei que vagavam pela caatinga, região semiárida do Nordeste brasileiro, saqueando violentamente fazendas, armazéns e comboios. Corisco foi morto em maio de 1940, numa emboscada liderada pelo tenente José Rufino, que serviu de inspiração para o personagem Antônio das Mortes, destemido matador de cangaceiros, que também protagonizaria *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, filme dirigido por Glauber Rocha em 1969.

somente assim, conforme uma cantiga do filme, o povo saberia que “a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”.

Apesar de o filme “Deus e o Diabo” ser uma composição alegórica cujas referências históricas mais palpáveis são propositalmente diluídas em favor de uma economia mítica – e portanto atemporal – do sertão brasileiro, é possível afirmar que não apenas existe uma clara associação entre a sua temática e a conjuntura social específica da época – caracterizada, sobretudo nas áreas rurais ainda predominantes no país, pela ascensão das Ligas Camponesas na luta pela reforma agrária<sup>15</sup> –, mas também o mesmo universo mítico pode ser facilmente interpretado como uma espécie de metáfora geral da sociedade brasileira. Metáfora que, considerando a própria construção alegórica do filme, em que os elementos narrativos aparecem dissociados de uma história contextualizada, permite a Glauber lidar de modo bastante complexo com a realidade social e política do país tendo como ponto de partida uma historieta a princípio bem simples (Xavier, 2007).

Manoel, sertanejo pobre, após matar um fazendeiro local no calor de uma briga, foge com sua esposa, Rosa, em direção à procissão do beato Sebastião rumo ao Monte Santo. Lá ele se deixa encantar pelas profecias do líder messiânico, que anuncia a salvação para aqueles que o seguirem até o juízo final, quando “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. O vilarejo de Monte Santo, no entanto, é violentamente atacado por Antônio das Mortes, jagunço que, a mando dos coronéis e clérigos da região, extermina toda a população local, deixando somente Manoel e Rosa vivos para “contar a história”. O casal recomeça sua jornada até se encontrar com Corisco. Manoel, admirado com a valentia do cangaiceiro, passa a integrar seu bando, e a saquear as propriedades da redondeza. Por fim, Antônio das Mortes, seguindo o seu destino de “começar uma guerra maior

<sup>15</sup> As Ligas Camponesas foram um movimento de trabalhadores rurais surgido em meados de 1950, a partir da formação da Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (Sapp), que tinha a princípio metas bem simples: criar cooperativas de crédito que ajudassem os camponeses a quitarem suas dívidas, e prestar-lhes assistência jurídica, educacional, médica e funerária. Inicialmente, a Sapp recebeu até o apoio do proprietário do Engenho da Galileia, onde se formou; porém, com a pressão dos demais proprietários e da imprensa local, que o alertavam para o perigo comunista de tal associação, logo ele ordenaria o seu fechamento, ameaçando as famílias camponesas de expulsão. Os trabalhadores, entretanto, resistiram e, ao buscarem articulações na cidade, receberam o auxílio do advogado Francisco Julião, que consegue legalizar a Sapp em 1955 e desapropriar o Engenho da Galileia em 1959. Dali em diante, o movimento cresceu, movido pela vontade da reforma agrária, que ganhou corpo com a posse de João Goulart na Presidência.



neste sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus nem do Diabo”, mata Corisco também. Manoel e Rosa conseguem escapar da emboscada, e dessa vez correm sem destino pela imensidão da caatinga.

O pleno sentido dessa alegoria se evidencia na última sequência do filme. A fuga desesperada de Manoel e Rosa, uma vez libertos da cegueira de Sebastião e de Corisco, é retratada com um plano aberto sobre a infinita planície desértica do sertão. Eles correm à exaustão. Rosa cai pelo caminho. Manoel continua a correr sem parar. A fotografia daquela paisagem árida duramente iluminada pelo sol é então interrompida por um corte para ceder lugar à imagem do mar bravio, que preenche toda a tela com o contraste de suas ondas. A canção de cordel que pontua a fuga de Manoel e Rosa é também interrompida para ceder a vez à *Bachiana n°5*, de Heitor Villa-Lobos, acentuando o tom épico dessa passagem. Com isto, Glauber, ao mesmo tempo em que indica a possibilidade futura de uma revolução, também revela o hiato anteposto à sua realização: não vemos o casal correr até à praia, vemo-lo correr apenas, num espaço a perder de vista, a léguas de distância do oceano, porém, com a consciência livre da cegueira de Deus e do Diabo. O sucesso de uma futura revolução, portanto, continua incerto, mas sua realização já está dada num horizonte possível, apesar de distante.

Em *Terra em Transe*, Glauber Rocha recupera sob um novo ângulo esse tema da gênese da consciência revolucionária. Em vez de tratá-lo como uma possibilidade real porém futura, trata-o como um problema concreto de realização possível no presente. O filme está situado, por assim dizer, no hiato da última sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, entre a vontade e a prática revolucionária, entre a terra firme e o mar convulso. Glauber reconstrói, novamente em termos alegóricos, a crise política vivida no Brasil à época do golpe, num filme que, para ele, seria a própria “história prática ideológica revolucionária da América Latina”.<sup>16</sup>

### 3.

Eldorado, país fictício banhado pelo oceano Atlântico, vive um impasse revolucionário que o divide entre as forças conservadoras incorporadas pelo senador golpista, Dom Porfírio Diaz (numa referência ao ditador “modernizador” e positivista mexicano, referência essa que é tanto uma afirmação do caráter

<sup>16</sup> Ver carta a Alfredo Guevara, de 3 de novembro de 1967, em Bentes, 1997, p. 303-306.

supranacional da discussão política do filme quanto um ataque indireto às ideologias legitimadoras da ditadura militar brasileira), e as forças progressistas lideradas pelo governador da província de Alecrim, Dom Felipe Vieira, candidato popular favorito às eleições ao cargo de presidente. Diaz, disposto a conquistar o poder a qualquer custo e diante da vitória iminente de seu rival, planeja um golpe, com a ajuda da empresa multinacional *Splint*, para depor o então presidente Fernandez e impedir assim as eleições presidenciais.

Pode-se dizer que *Terra em Transe* começa por onde *Deus e o Diabo na Terra do Sol* termina. O primeiro plano daquele filme é praticamente uma reedição do último plano deste. Porém numa sequência cujo sentido é exatamente o oposto. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, na passagem do sertão para o mar, o cineasta aponta para um horizonte revolucionário possível, enquanto em *Terra em Transe*, inversamente, ele sobrevoa o oceano com a câmera até avistar a praia, sugerindo, com isso, um refluxo de um movimento revolucionário que esteve à beira de se consumir. São vários os paralelos: no primeiro filme, o plano final vai da terra ao mar por meio de um corte (é a metáfora da revolução); no segundo, o plano inicial faz o percurso inverso (a metáfora da contrarrevolução). No primeiro caso, a revolução ainda é distante (por isso, o plano final do sertão é cortado para dar lugar ao mar – não há continuidade); no segundo, a revolução esteve próxima, mas não se realizou (daí o plano inicial do mar se estender até a praia, sem que haja corte algum). No primeiro filme, a terra prometida nunca é alcançada; no segundo, Eldorado, apesar do nome, não chega a ser a terra prometida. O deslocamento do mar para a terra aponta, pois, para um deslocamento do abstrato para o concreto, de uma etiologia mítica para a práxis política. O plano inicial de *Terra em Transe*, acompanhado por um batuque e a cantoria de candomblé, ao atingir a borda do litoral, é interrompido bruscamente para dar lugar aos acontecimentos do Palácio do Governo de Alecrim, como se ali, naquela ocasião, ainda houvesse chance de mudar os rumos da história do país.

A primeira sequência de *Terra em Transe* relata a agitação nos pátios do Palácio do Governo da província de Alecrim no instante decisivo em que o golpe é desfechado. O governador Vieira chega ao palácio acompanhado por Sara, sua secretária de campanha, e por Aldo, militante comunista. O governador é recepcionado no terraço do prédio por um tumulto ensurdecido de vozes. Uma pequena multidão desorientada o aguarda – militantes políticos, secretários de governo, estudantes, repórteres, sindicalistas. Vieira ouve então as palavras de

seu secretário de Segurança: – “O presidente exige sua renúncia em cinco horas. A infantaria federal já se deslocou para Alecrim”. Nesse momento, junta-se ao grupo o jornalista e poeta Paulo Martins, principal colaborador intelectual da consolidação da campanha política de Vieira. Paulo toma um fuzil das mãos de Aldo, caminha em direção a Vieira e lhe estende a arma: – “Agora temos que ir até o fim”. Ele é o único naquele lugar que exige uma postura de Vieira, em vez de esperar por ordens. O governador, no entanto, não deseja derramamento de sangue e ordena que se dispersem os resistentes; começa então a ditar sua renúncia para a transcrição de Sara. São frases vazias de um discurso sem o menor sentido. Na hora em que é preciso agir, Vieira se põe a escolher palavras a fim de mascarar sua impotência.

Paulo, que caminha de um lado para o outro do terraço, perguntando “para que os discursos?” – questão, aliás, que parece pontuar todo o filme, em seu obsessivo e brechtiano jogo de contrastes entre as falas das personagens e suas ações –, volta-se de súbito para Sara num berro: – “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder!” Em seguida, o intelectual abandona o palácio, decidido a lutar pelo que, segundo ele, seria o “começo de nossa história”. Sara tenta detê-lo, insiste em que “pare a sua loucura”, mas Paulo, convencido de que “a história não se muda com lágrimas”, grita que é preciso “resistir, resistir”. O carro em que estavam atravessa uma barreira policial na estrada, dois guardas de motocicleta o perseguem e alvejam o veículo que se desgoverna. Paulo é crivado de balas. Ao lado de Sara ele delira “ao som de vagas de verdade e de loucura”.<sup>17</sup> Antes de morrer recorda-se, em *off*, do que se passou em sua vida até o desenlace do golpe perpetrado por Diaz e defende sua posição: – “Estou morrendo agora nesta hora, estou morrendo neste tempo, estão correndo minhas lágrimas, ah! Sara, vão dizer que fui um louco...”. É importante notar que *Terra em Transe*, diferentemente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não possui um final em aberto (a possibilidade de uma revolução), ao contrário, parte de um final conclusivo (a certeza da reação) para tentar entender retrospectivamente o seu próprio sentido, já que ele, com a vida de Paulo se esvaindo, parece simplesmente absurdo, daí o seu delírio.

<sup>17</sup> Sobre a tela, aparece em legenda um trecho do poema *Balada: em memória de um poeta suicida*, de Mário Faustino, do qual Glauber extrai a seguinte passagem para a cena da morte de Paulo: “Não consegui firmar o nobre pacto/ entre o cosmos sangrento e a alma pura./ [...] Gladiador defunto, mas intacto/ (Tanta violência, mas tanta ternura)”.

O restante do filme é a narração moribunda dessa memória à beira de se extinguir. A partir da mistura de lembranças e alucinações de Paulo, Glauber vai construir a sua interpretação histórica sobre o caminho que levou ao fracasso do projeto populista pretensamente revolucionário no Brasil e, com base nela, lançar um olhar sobre o sentido histórico do Golpe de 1964. No filme, a trajetória de Paulo é a própria encenação da ideia de transe, que, conforme nos sugere a composição sonora e cenográfica feita por Glauber, está associado ao momento catártico do candomblé, religião afro-brasileira, em que as pessoas são possuídas por entidades espirituais (orixás) e se deixam levar por elas, à revelia da vontade. Sua vida representa, desse modo, a instabilidade obrigada das consciências políticas naquele período de crise. Ao mesmo tempo, a resolução concreta desse “transe” aponta para a necessidade de uma prática política real que não se resume ao mero “martírio”, ao simples testemunho: parafraseando o Marx da *Contribuição à crítica à Filosofia do Direito de Hegel*, para Paulo, o que importa não é simplesmente “arrancar as flores imaginárias que envolvem as cadeias” (o terno branco do líder populista Vieira, com sua referência às vestes litúrgicas dos sacerdotes–pais-de-santo–do candomblé), a fim de que o homem as suporte sem fantasias ou consolo, mas sim “libertar-se das cadeias e apanhar a flor viva” (Marx, 1992, p. 244).

Paulo, que um dia fora amigo e protegido do criptofascista Dom Porfírio Diaz, certa vez resolve comunicar-lhe a sua decisão de começar uma vida nova e independente, na qual pudesse enfim conciliar o dom de sua poesia à gravidade dos assuntos políticos.<sup>18</sup> A partir de então, Paulo se dedica a trabalhar no *Aurora Livre*, principal jornal independente de Alecrim. Na redação do diário é procurado por Sara, uma professora recém-chegada da capital de Eldorado, que se impressionara com um dos seus artigos e lhe trouxera uma série de fotografias denunciando a vida miserável das crianças de Alecrim. Ela lhe pede para que algo seja feito. E o jornalista lhe confia: – “Precisamos de um líder político. Isso

---

<sup>18</sup> O desejo de unir poesia ou cinema à gravidade dos assuntos políticos pode ser constatado em Glauber Rocha neste trecho de uma de suas cartas a Paulo César Saraceni: “Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema, mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo [...]. Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não acredito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido” (Saraceni, 1993, p. 101).

sim", frase sintomática que dá início à trama do filme, cujo desfecho traz a lição exatamente oposta. Assim começa a saga do populismo em Eldorado: Paulo, diante da exigência da ação expressa no pedido de Sara, em vez de se assumir como sujeito desta ação, propõe que se busque um líder alhures, colocando-se, assim, no papel de um intelectual tradicional – um “especialista em legitimação” no dizer de Gramsci (1982) –, cuja função é apaziguar as massas, esvaziando sua capacidade de ação política autônoma. Esse é o pontapé inicial do filme, pelo qual começa a sua narrativa propriamente dita.

Sara e Paulo se encontram com Dom Felipe Vieira em sua residência senhorial, onde, numa descontraída conversa regada a muito vinho (seguida de perto por uma ébria câmera), selam sua candidatura ao governo da província.<sup>19</sup> Em sua campanha, Vieira conta com a ajuda indispensável de Paulo para obter os votos das massas populares e costurar alianças entre diversos setores da sociedade, Igreja, sindicatos, imprensa, estudantes. Vencida a eleição, Paulo, “na calma da mesma varanda onde [tinha] planejado em festa a luta, [...], pensava nos problemas que surgiriam, e [se] perguntava como responderia o governador eleito às promessas do candidato. Sobretudo [ele] perguntava a [si mesmo] e aos outros, como [reagiriam]”.<sup>20</sup>

Ao primeiro sinal de protesto popular, entretanto, Paulo comporta-se como um cão de guarda a serviço do governador: durante um protesto de camponeses que cobrava uma ação das autoridades de Alecrim contra as ameaças dos latifundiários, ele é abordado por um líder camponês que – conforme a ética do favor – invoca, suplicante, sua “amizade” mútua. Paulo o repele com violência. A sua conduta é dúbia: ao mesmo tempo em que almeja ocupar a posição de intelectual tradicional, como porta-voz dos anseios das massas, sente repulsa pelo comportamento cordato do homem do povo, que por ele se deixa tutelar. Tempos depois, o camponês é assassinado a mando de um coronel do Exército, e o mesmo Paulo, arrependido e confuso, dessa vez exige providências imediatas de Vieira:

<sup>19</sup> A gravidade com que Paulo decide romper com Diaz para se dedicar à política contrasta imensamente com sua embriaguez ao de fato fazer política. Nessa sequência, o enquadramento, que de início era sóbrio (câmera parada, plano médio), conforme a postura inicial de Paulo, Sara e Vieira, aos poucos começa a vacilar, a escorregar no ambiente, como se também se embriagasse. Está aqui também um recurso na composição do “transe”, que, no candomblé, geralmente é acompanhado do consumo de cachaça.

<sup>20</sup> As partes destacadas em colchetes representam a transcrição do pensamento de Paulo alterada da primeira pessoa para a terceira.

a prisão do militar assassino e o cumprimento imediato da vontade popular. O governador, porém, alega compromissos de campanha que o impedem de obedecer tais exigências. Em vez disso, não percebe outra saída para aquele momento, senão abafar o clamor público com mais repressão policial. Paulo então se afasta do cargo e, desapontado com a vida política da qual ele mesmo havia sido um dos artífices, passa a levar uma vida desregrada inteiramente avessa ao rigor da militância que havia abraçado.

Tempos depois, é procurado por Sara e Aldo, que vêm alertá-lo sobre as intenções golpistas de Dom Porfírio Diaz. O senador, que havia alcançado projeção política nacional no rastro da insatisfação popular, ameaçava comprometer os interesses do país, cedendo às investidas da empresa multinacional *Splint*. Os dois tentam convencê-lo, pois, a promover uma campanha difamatória para enfraquecer Diaz. Paulo reluta, não quer ferir seu velho protetor, mas, entendendo a seriedade dos riscos, aceita o pedido. Por intermédio de seu amigo Álvaro, Paulo se encontra com o empresário capitalista Julio Fuentes, dono do maior conglomerado industrial de Eldorado, para lhe propor uma aliança, ao lado de Vieira, contra Diaz e os interesses imperialistas. Fuentes a princípio rejeita, mas pressentindo o perigo que uma concorrência internacional desvantajosa poderia lhe trazer, exhibe em sua rede nacional de televisão a reportagem de Paulo que devassa a carreira política oportunista de Diaz. Nessa mesma ocasião, Vieira lança sua candidatura à Presidência a conselho de Paulo, que novamente tenta aglutinar as bases de seu apoio popular. Tanto trabalho, porém, seria em vão, pois Diaz, nos bastidores da república, já urdia em silêncio o golpe que extirparia Vieira definitivamente da vida pública. Diaz primeiro obriga os anunciantes de Fuentes a abandoná-lo, em seguida o procura, amedronta-o com o “extremismo” de Paulo Martins, incapaz de “respeitar pactos”, por fim lhe oferece as garantias financeiras da *Splint* em troca de sua máquina de propaganda – “matéria paga”.

Fuentes, que se diz “um homem de esquerda”, cede finalmente ao assédio do golpista, que o encurrala, chama-o de “idiota” e resume de forma magistral o seu ponto de vista: “A luta de classes existe. Qual é a sua classe? Diga!” O que é colocado em questão nessa emblemática cena, em resumo, é a oposição entre a estratégia de “revolução permanente”, isto é, de ruptura inevitável com os setores chamados “progressistas” da elite (burguesa) nacional, e a estratégia “nacional e democrática”, tão cara, por exemplo, aos comunistas brasileiros da época: à burguesia, no final das contas, importam menos as reformas democráticas do que a

preservação da subordinação das massas. Em suma, o programa político de modernização da burguesia nacional tem um limite intransponível na conservação das formas arcaicas do seu domínio social. Assim, toda veleidade progressista e democrática que pontuava os discursos ideológicos da elite brasileira cai por terra diante de qualquer ameaça à estrutura social que garante a sua posição privilegiada.

Uma das questões mais agudas em *Transe em Transe* é o problema da decisão política no momento culminante de crise revolucionária, o que fazer quando é chegada a hora, quando as teorias, estratégias e discursos são diluídos em vãs palavras, e a história estende a chance de ser agarrada pelas rédeas. O que fazer quando a revolução deixa de ser miragem e se encontra ao alcance das mãos? Embora a consciência de Paulo vacile no decorrer da história narrada por Glauber – ele julga ser necessário um líder, acredita nas promessas de um político populista, despreza e ama as massas ao mesmo tempo, confia na palavra de um capitalista, hesita atacar seu oponente direitista escudando-se nos direitos de uma “amizade” (isto é, uma clientela) esclerosada –, “no momento da verdade, na hora da decisão”, ele se lança à luta, “mesmo na certeza da morte”. Vieira, ao contrário, prefere resignar-se a ver derramado o “sangue dos inocentes”. E Paulo lhe pergunta “quem são os inocentes?”. Afinal, todos em Eldorado são responsáveis por tanta miséria: não apenas os opressores, mas também os que adiam a luta contra a opressão, os líderes demagógicos atolados até a alma em compromissos espúrios, os cordatos representantes do povo que se sujeitam a pedir favores, em vez de tomarem à força, o próprio povo, que, nas palavras de Paulo, “sai correndo atrás do primeiro que lhes acena com uma espada ou uma cruz”, e, por fim, os politiquinhos de uma pretensa esquerda progressista apegada em murchas palavras de ordem. Não há inocentes em Eldorado. Todos trazem as mãos sujas da miséria do país.

Tal compreensão de Glauber é o que explica certo distanciamento brechtiano que permeia todo o filme, especialmente quando é apresentada a campanha política de Vieira. Estão ali presentes e em comunhão todos os elementos estereotípicos da identidade nacional brasileira: sambistas, adereços de candomblé, o encontro festivo entre diferentes classes e raças. E, no entanto, Glauber vira do avesso todos esses estereótipos, transformando-os numa farsa grotesca e repugnante, num farfalhar de gestos vazios de sentido, como no comício de Vieira, em que um político idoso, engravatado e de *pince-nez*, rebola ao lado de assistas, enquanto um frade disserta sobre a missão civilizadora da Igreja junto aos indígenas.

Os cartazes que aparecem nos atos de Vieira estão em branco: sintoma de um povo que nada exige, ou de um líder político cujas palavras são vazias e nada dizem. O palanque do candidato mais se parece a um carro alegórico de escola de samba: temos passistas, música, fantasias etc. Na sequência em que Glauber contrapõe a campanha de Vieira aos discursos de Diaz, não se ouve o que Vieira fala ao público propositalmente, porque, de fato, ele nada diz que deva ser levado a sério. Daí o acompanhamento musical circense que embala a entonação de sua fala: é como se ele estivesse divertindo o povo, fazendo aquela gente de palhaço. Diaz, por outro lado, é solitário: seu discurso é um monólogo, ele nunca está acompanhado do povo; ao contrário, sua postura é aristocrática, o que é acentuado pela posição da câmera em contra-*plongée*. Nisso, afinal, se resume, na perspectiva de Glauber, a “aliança de classes” ou a “frente única” defendida pelo populismo: um amontoado de representantes das mais diversas camadas sociais, portadores dos interesses mais distintos, sem a menor coerência de princípio ou unidade de propósito.

É na sequência dessa cena que a crítica de Glauber ao discurso da “inclusão” fica ainda mais evidente. O candidato Vieira não consegue falar, pois a multidão em festa o impede. Sara acusa Paulo de tê-lo jogado num abismo, mas ele nega: – “Eu? O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele”. Sara o exorta: – “Mas a culpa não é do povo. A culpa não é do povo!”<sup>21</sup> Ela grita, tomando pelos braços um trabalhador que estava ao seu lado: – “O povo é Jerônimo! Fala Jerônimo! Fala Jerônimo, fala!”. Para conter o tumulto, Aldo cospe com sua metralhadora uma rajada de tiros para o ar. A multidão se cala. O mesmo político idoso que antes rebolava com as passistas se aproxima de Jerônimo e o encoraja: – “Não tenha medo, meu filho. Fale. Você é povo. Fale”. Jerônimo fita a câmera e se apresenta. “Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato. Estou na luta das classes. Acho que está tudo errado, e eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. Paulo tampa a boca de Jerônimo e pergunta olhando para a câmera: – “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder!?” A batucada recomeça, e um

<sup>21</sup> Esta frase aparece da mesma forma em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, na boca do personagem Cego Júlio, que tenta convencer Antônio das Mortes a não matar o povo. Antônio das Mortes, contudo, só tomaria a consciência de que “a culpa não é do povo” em outro filme de Glauber, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, quando se une à causa do povo miserável contra os coronéis.



homem do povo pede para falar: – “Um momento! Um momento, minha gente, um momento! Eu vou falar!”. Todos voltam a ficar em silêncio: – “Com a licença dos doutores. Seu Jerônimo faz a política da gente, mas o Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. As pessoas mal esperam ele terminar de falar e já lhe apertam o pescoço com uma corda, xingam-no de “Extremista! Extremista!”, espancam-no e, por fim, enfiam-lhe um revólver na boca e o matam.

Jerônimo, de fato, não é o povo: ou se o é, ele só o é na medida em que representa para a elite aquilo que essa pensa ser o povo. É Sara, a agitadora de gabinete de Vieira, que diz que Jerônimo é o povo; é Aldo, o militante comunista, que cria o silêncio à bala para que ele possa falar, e é o político velhaco que finalmente o encoraja. E ele mesmo, Jerônimo, não diz outra coisa senão o que tais pessoas querem que ele diga: lugares comuns, súplicas, a legitimação implícita da autoridade constituída. “Já imaginaram Jerônimo no poder?” Bem, pela sua atitude submissa, Jerônimo jamais chegaria ao poder. É o segundo homem do povo que, ao dar conta da sua miséria objetivamente, sem nenhuma súplica ou adjetivação moralizante, produz o intolerável – a exposição das correntes sem os seus ornamentos imaginários, a miséria em estado bruto sem a tergiversação de um discurso ideológico edificante.

Paulo é responsabilizado pelo incidente e repreendido por sua “irresponsabilidade política”, seu “anarquismo”. Ele então adverte Vieira: – “Se você quer o poder, tem que experimentar a luta. Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem e o homem é difícil de se dominar, mais difícil do que a massa”. Aldo o censura: – “Chega de teorias reacionárias!” O governador, no entanto, parece finalmente lhe dar razão.

Nós todos fomos longe demais, talvez agora seja tarde para voltar [...]. Todas as vezes [em] que eu lutei a favor das maiorias necessitadas eu fui ameaçado das formas mais estúpidas. Eu recuei várias vezes, adiando problemas do presente para pensar no futuro. Mas se eu transfiro o presente para o futuro eu encontrarei apenas um futuro acumulado de maiores tragédias, por isso é necessário enfrentar agora os inimigos internos e externos de Eldorado. Unir as massas. Romper de vez. Deixar o vagão correr solto.

No fim da trama, as palavras de Vieira se revelaram inconsequentes. Mesmo tendo ao seu lado a força das multidões, o governador recua mais uma vez diante da ameaça de seus inimigos e desiste de enfrentá-los. Já nos minutos finais

do filme, o seu primeiro plano é retomado no exato momento em que Dom Porfírio Diaz marcha para o golpe. Dessa vez, a imagem rompe os limites da praia e se prolonga até o interior de Eldorado. “No momento da verdade, na hora da decisão”, Paulo não recua e, sozinho, tomba em celebração ao “triunfo da beleza e da justiça”. A poesia e a política, tão difíceis de conviverem em um homem só, se entrelaçam finalmente em sua morte, que é, ao mesmo tempo, um ato político de luta pela emancipação do povo e um ato poético de afirmação da liberdade individual. Diaz avança com um séquito de soldados para subir ao trono, feito um “Napoleão de opereta”,<sup>22</sup> a trazer numa mão o crucifixo e na outra a bandeira negra do fascismo. Coroado com a vitória, Diaz saúda os derrotados e proclama o futuro do país: – “Aprenderão! 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”!

Para Glauber, a tarefa do intelectual latino-americano consistia então exatamente em afirmar a negação como um valor – sem o qual não poderia haver qualquer futuro minimamente libertador. Expressando antecipadamente certa “crise das totalizações” (Stam e Xavier, 1997, p. 304), o intelectual-militante de Glauber, após ter perdido a fé na festiva e ingênua narrativa populista e desenvolvimentista do progresso de Dom Vieira, – aliada a certo marxismo determinista do “Partidão”, que postulava a inexorabilidade da revolução, a partir da crença em leis férreas da história – e depois de ter flertado com o amargo discurso autoritário da modernização conservadora de Dom Diaz, em seu último e trágico ato, rejeita ambas com a própria vida. Glauber, assim, ao apresentar em “Terra em Transe” uma síntese devastadora do processo de luta de classes no Brasil e na América Latina dos anos 1960 como núcleo duro permeando todas as relações sociais reais, demole todos os discursos de legitimação dos projetos colonizadores que havia denunciado em seu manifesto “Uma eztytyka da fome”. Com isso, Glauber leva a cabo em “Terra em Transe” a própria palavra de ordem que Walter Benjamin (2012) lançou aos artistas de sua época diante da ascensão do fascismo: contra a estetização reacionária da política, a politização revolucionária da arte.

---

<sup>22</sup> Definição dada por Hélio Pellegrino em artigo de 1967, “Terra em Transe”, publicado na ocasião do lançamento do filme, e republicado, após o término da censura militar, no *Jornal do Brasil* de 30 de agosto de 1981.

## Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp–Editora 34, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-39.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. V. 1: Magia e técnica, arte e política, pp. 222-232.

BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 6-24, 1973.

DIEGUES, Carlos. Cinema novo. In: MARTIN, Michael T. (org.). *New Latin American Cinema*. Michigan: Wayne State University Press, 1997. p. 272-274.

ESCOREL, Eduardo. Deus e o Diabo – Ano I. Glauber Rocha no turbilhão de 1964. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 90, p. 60-66, mar. 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.

FRANK, André Gunder. “The development of underdevelopment” *Monthly Review*, Nova York, v. 18, n. 4, p. 17-31, 1966.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 2 v.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARX, Karl. A contribution to the critique of Hegel’s Philosophy of Right (1843-4). Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Early Writings*. Londres: Penguin–New Left Review, 1992. p. 243-257.

NAGIB, Lucia. Death on the beach: the recycled utopia of *Midnight*. In: \_\_\_\_\_ (org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2003. p. 157-172.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- PELLEGRINO, Hélio. Terra em Transe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1981.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. Cinema novo e cinema livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1961. Suplemento Dominical, p. 7.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades– Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e política (1964-1969)*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Anablume, 1996.
- STAM, Robert; XAVIER, Ismail. Transformation and national allegory: Brazilian cinema from dictatorship to redemocratization. In: MARTIN, Michael T. (org.). *New Latin American Cinema*: Detroit, Wayne State University Press, 1997. V. 2: Studies of National Cinemas, p. 295-322.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o Golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Tudo é história, 48).
- \_\_\_\_\_. (org.) *1964: Visões críticas do Golpe*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Revan, 1983.
- VILLAÇA, Mariana Martins. América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 489-510, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.