

De acordo com Sidney Ferreira Leite (2005), elas cativaram todo o Brasil e nos anos 60 concretizaram-se como o gênero cinematográfico mais popular entre a grande massa da população. Extremamente musicais, as chanchadas eram inspiradas no estilo hollywoodiano de fazer cinema, caracterizavam-se por serem produções geralmente pobres, ingênuas e bastante desprezadas pela crítica, mas foi a partir de tais produções que grandes artistas destacaram-se; nomes como os de Grande Otelo, Oscarito, e Dercy Gonçalves começaram suas carreiras estrelando filmes desse estilo.

Com a falência das grandes companhias cinematográficas que produziam as chanchadas, principalmente paulistas na década de 50 e com o debate aflorado sobre uma nova forma de fazer cinema em fóruns de discussão de cineastas, surge o lema *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*, proposto por jovens profissionais da área que buscavam construir uma nova fase para o cinema brasileiro, com mais realidade, mais conteúdo e menor custo. Muito provavelmente pela falta de organização e de profundidade das obras, foi que as chanchadas não resistiram ao surgimento desse novo gênero cinematográfico essencialmente brasileiro, que fora denominado como Cinema Novo.

Uma clássica obra do gênero é o filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na terra do sol*, que ao acompanhar a trajetória dos nordestinos Manuel e Rosa constrói um discurso único da região, apontando o cangaço e o messianismo como especificidades do ambiente pobre, e os relacionando como fenômenos causados estritamente pela natureza sertaneja e nordestina. Se apresentando como um provocador do debate desta realidade, e das representações nordestinas construídas por intelectuais e adotadas por Glauber, este trabalho edifica esboços de alguns conceitos e referencia teoricamente algumas análises.

O debate sobre o engajamento presente no discurso político da obra remete a discussão do pesquisador Sidney Ferreira Leite (2005) concernente à presença de um conteúdo político no trabalho de cineastas, como Glauber Rocha e sobre o status de revolucionários que tanto eles quanto suas obras possuíam. A intenção de retratar o contexto político que os cineastas do período do Cinema Novo tinham, também é debatida pela pesquisadora Raquel Gerber (1991) que ainda aponta para a estrutura cordelística de *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Há ainda o historiador Muniz Albuquerque (2009) que debate a invenção da identidade do Nordeste místico que ainda hoje permeia o imaginário da região, afirmando que foram intelectuais como Glauber que firmaram essa representação depreciativa; mas que já na terceira fase do Cinema Novo entra em contradição, a partir do tropicalismo e da reprodução

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios

dos ideais de um sertão rico em belezas naturais e riquezas. Com isso, o objetivo do artigo é desvendar o discurso difundido por Glauber na obra em consideração, destacando uma análise aos elementos simbólicos que ele destaca em seu trabalho como característicos da região nordeste do Brasil.

1. CINEMA NOVO – UM GÊNERO ESSENCIALMENTE REVOLUCIONÁRIO

O Cinema Novo ao contrário de seu antecessor, conquistou a crítica especializada; e foi marcado por um neo-realismo inspirado na proposta italiana. E enquanto, as chanchadas pretendiam divertir e fazer piadas, seu principal objetivo era levar os problemas brasileiros às telas, por meio de um cinema revolucionário, que fazia parte da contestação política e do espírito radical do período. O processo que o consolidou como gênero revolucionário, também implicou em novos valores sociais relacionados à economia e política da época e referenciou a construção de uma identidade cultural e da valorização do regionalismo.

O cinema novo surge como uma voz revolucionária em meio a uma tensa situação política, seis meses após o golpe de Estado que depôs o governo de João Goulart e em uma época em que a produção cinematográfica era objeto de consumo condicionado ao colonialismo. (COSTA, MOTTA, RICCO; [200-?], p. 1).

A primeira fase do movimento foi entre os anos de 1960 e 1964, período de gestação do golpe que originou a ditadura militar brasileira, talvez por isso, e pela juventude de seus cineastas que o movimento teve tanto caráter revolucionário. Na realidade, aquele novo modelo cinematográfico era um cinema feito em grande parte por jovens; então, é muito provável que seja por isso que o Cinema Novo se encaminhou tão rapidamente para a contestação dos valores estabelecidos pela sociedade contemporânea a eles.

As produções desses jovens recém-formados eram voltadas à realidade brasileira, principalmente, a dificuldades sociais; e com uma linguagem adequada à situação social da época; os temas mais abordados estavam fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país e ao Nordeste brasileiro; como miséria, violência, opressão, alienação religiosa, entre outros.

Alguns nomes consagrados pelo estilo revolucionário foram os de Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves e Ruy Guerra. Além, deles a historiografia do cinema brasileiro cita Nelson Pereira dos Santos, cineasta responsável pelo filme *Rio, 40 Graus*, marco original do estilo, e pela adaptação do clássico livro de Graciliano

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias

Ramos *Vidas Secas*. Segundo, Raquel Gerber (1991) *Rio, 40 graus* é um documento com importância antropológica, pois Glauber Rocha já o apontava como único filme brasileiro que retratava a realidade dos anos 50.

Rio, 40 Graus, era um filme popular, mostrava o povo ao povo, suas ideias eram claras e sua linguagem simples dava uma visão do Distrito Federal. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais: o Maracanã, o Corcovado, as favelas, as praças da cidade, povoada de malandros, soldadinhos, favelados, pivetes e deputados. (SOUZA, 1981).

1.1. A Estética do Cinema Novo

Assim como, as características discursivas presentes no Cinema Novo existem aspectos técnicos presentes nas obras que se distinguem dos filmes de outros gêneros; uma dessas características é a pouca movimentação, os cenários simplórios e as falas mais longas do que o habitual; sendo que muitos filmes ainda eram reproduzidos em preto e branco, assim absorvendo das cores a sobriedade e a melancolia. As produções eram realizadas por pequenas equipes, atores do povo e fora dos estúdios; talvez por falta de recursos financeiros ou possivelmente pelo espírito revolucionário característicos dos jovens cineastas que concretizaram o Cinema Novo como grande estilo artístico.

Novamente o lema *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça influenciam* o gênero em seus aspectos técnicos; pois se a ideia dos cineastas era retratar o subdesenvolvimento do país, a câmera na mão serve justamente para transpor de forma nua, crua e direta, as misérias nacionais. Pode-se dizer que o cineasta retratava de maneira simples e pobre tecnicamente, a pobreza e a simplicidade do povo brasileiro, mas principalmente, da região nordeste.

A câmera na mão impunha essa proximidade e dramaticidade particular aos eventos, e a luz *estourada*, um efeito importante de realidade para as filmagens locais, conformando os pressupostos do que Glauber chamaria de uma *estética da fome*, aquele que fustigaria o colonizador, oferecendo o espetáculo da violência consequente do colonizado. (TOLENTINO, 2001, p. 174).

A câmera não apenas acompanham os personagens, ela cobre totalmente as ambientações, e em cenários simples e naturais desenvolvem os enredos das tramas; tanto que são poucos os *close-ups* e a maioria das cenas parte de planos amplos e gerais. Em contrapartida o pouco uso dos *close-ups*, possibilita que cenas como a que introduz o personagem de Manoel na história; onde de um plano amplo a câmera de repente se fecha na

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios

fisionomia facial do vaqueiro, denotando todo o cansaço e luta daquele homem; tenham a força necessária para começar a nos contar a história.

A fotografia do filme pode ser totalmente em preto e branco, porém é rica em detalhes, e é a responsável por impor a história a luz que remota a intensa luz solar característica do nordeste. A sonoplastia do filme, composta unicamente por canções do maestro Villa Lobos acompanha o enredo da obra e desperta sensações diversas no espectador; e mesmo sendo constituído na simplicidade e com sons ambientes e instrumentais em destaque, o áudio transparece bastante o principal objetivo do Cinema Novo. Com todos os aspectos técnicos desenrolados de modo simples, os filmes deixam a emoção conferir ao filme real significado e valor (MUNSTERBERG, 1983).

Fazer da emoção principal aspecto determinante de significado para os filmes, era algo que Glauber Rocha, cineasta baiano nascido em Vitória da Conquista, sabia realizar com maestria. Por propor a descolonização da linguagem cinematográfica, nacionalizando-a por meio de uma nova abordagem estética, de novas técnicas de montagem e de novas formas de tratamento dos temas e questões foi que ele tornou-se o líder do movimento, sendo por muitos considerado o *Pai do Cinema Novo*. (TOLENTINO, 2001, p. 173-74).

2. GLAUBER ROCHA – O PAI DO CINEMA NOVO

Glauber é o responsável por grandes obras como *Terra em Transe* de 1967, vencedor do prêmio de cinema, Palma de Ouro; que tem como principais temas o populismo, as utopias libertárias de esquerda e o concerto barroco de diversas culturas como a africana, a da Índia e a branca. Fazendo várias críticas à ditadura, ele é considerado um clássico do Cinema Novo.

Outra obra de Glauber é o aclamado *Deus e o Diabo na terra do sol* de 1964, filme gravado nos arredores de Monte Santo, norte da Bahia; e que integra a primeira fase do Cinema Novo; sendo, então, voltado para o cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro, com os trabalhadores rurais e as misérias da região. De acordo com Costa, Motta e Ricco ([200-?], p. 5) a origem de Deus e o diabo é uma língua metafórica, a literatura de cordel.

[...] em Deus e o Diabo na terra do sol, o cordel ofereceria, ainda, a estrutura em que fantástico e real se fundem e dão origem ao que Gerber chama de mitos e fabulário nacional: *as coisas que pertencem ao mundo material concreto, histórico, misturam-se coisas de um mundo criado artificialmente* [...]. (TOLENTINO, 2001, p.175 apud GERBER, 1991, p. 33).

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias

Na obra ficção e realidade confundem-se, e o autor canta em forma de cordel esse entrelaçamento entre os dois domínios; para Carlos Roberto Souza (1981), existe uma produção significava onde há uma: “[...] libertação completa da linguagem cinematográfica de seus entraves coloniais [...]. Glauber Rocha dava expansão a que o próprio instinto vital da cultura brasileira explodisse com liberdade na tela, entrando em choque mortal com o cinema estrangeiro”.

2.1. Deus e o Diabo na Terra do Sol – Uma breve sinopse

Deus e o Diabo na terra do sol segue a trajetória do vaqueiro Manuel e de sua esposa Rosa; a princípio ele trabalha para um grande coronel, dono de latifúndios, e sofre com os seus desmandos. Este primeiro momento, o filme se inicia com o olhar de Manoel sobre Santo Sebastião e seus peregrinos; daquele instante de vislumbre do suposto santo, ele segue com a esperança de mudar a vida difícil, a partir de uma partilha de gado que irá fazer com o coronel, o seu desejo é que com o lucro na venda dos animais possa então comprar um pedaço de terra. Rosa, porém, demonstra em sua fisionomia austera que pouco crê na concretização dos sonhos do esposo, e essa descrença em respeito às mudanças, se consolidam quando o coronel Moraes se recusa a dividir os bens com o sertanejo que conduziu os animais até o patrão; a recusa é fundada na acusação de que Manoel é responsável pela morte de dois animais que ficaram no caminho e que seriam, portanto os que ele teria direito na partilha.

Em seu segundo ato, a obra de Glauber traz a fuga dos protagonistas, após o homicídio do coronel; o que se inicia é uma verdadeira saga pelo sertão em busca de proteção e de um lugar prospero para viver em meio ao sertão. Na fuga Manoel decide ficar em Monte Santo, um tipo de vila onde homens e mulheres vivem sob a égide de um Deus Negro, o beato Sebastião; ali todos vivem ludibriados pela fé no beato, pela promessa de prosperidade e pelo sonho do fim dos sofrimentos, através do retorno a um catolicismo místico e ritual.

Mas o beato “mostrará sua face autoritária e enlouquecida [...]. O Santo mostrará seu lado diabólico em nome de Deus.” (TOLENTINO, 2001, p. 185), e não apenas quando ele maltrata prostitutas, mas também quando exige penitencias exacerbadas de seus seguidores. No entanto, Sebastião encontra seu fim, devido, justamente, a um ato de loucura; pois quando ele exige que um bebê seja sacrificado para purificar Rosa; ela coloca a vida da criança acima

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias

de tudo, logo, mata o beato, e mais uma vez foge, junto a Manoel através do sertão buscando mais uma vez um lugar seguro onde viver.

Agora, a vingança também é desejo de Manoel, já que concomitantemente ao assassinato de Sebastião por Rosa, conhece-se a figura de Antônio das Mortes, um matador de aluguel que chega a Monte Santo como sendo o braço armado e pago dos grandes latifundiários; ele tem o desígnio de por fim a Sebastião e seus seguidores, que andavam causando demasiados transtornos. Antônio não mata o beato, porém, ele assassina sem nenhum tipo de contratempo todos os seguidores, no instante em que eles se encontravam em êxtase de oração, deixando sobreviver apenas Manuel e Rosa.

Após o massacre em Monte Santo o casal sobrevivente é guiado pelo cego Júlio, narrador de nossa história, até o bando de Corisco o *diabo loiro*, um cangaceiro que sobreviveu ao massacre de Angico, onde Lampião teve seu fim; mas conseqüentemente, enlouqueceu. Identificado pela ideia fixa de vingança e justiça que Corisco tem para com o povo, e principalmente, pelo inimigo em comum, os latifundiários, Manoel decide juntar-se ao bando, sendo assim rebatizado, com o nome de Satanás. Na realidade, “tanto quanto Sebastião, Corisco alterna as ambigüidades que fazem dele Deus e o Diabo numa só pessoa” (TOLENTINO, 2001, p. 193), já que se coloca no papel de um Deus quando decide matar os pobres pelo simples objetivo de salvá-los da morte que advém da fome.

E na sequência é Antônio das Mortes que entra em cena novamente, desta vez ele surge para matar Corisco, afinal ele imagina que uma vez que Sebastião- Deus Negro, já estava morto, agora faltará apenas eliminar Corisco-Diabo Loiro e para que a revolução que redimirá o sertão aconteça. Assim, “trava-se a luta final entre o Dragão da maldade contra o Santo guerreiro”, respectivamente, Antônio e Corisco. Antes mesmo da luta Manoel e Rosa decidem largar o cangaço, porém são apanhados em meios aos tiros entre o dragão e o santo, dali eles novamente saem fugidos e a cena final de *Deus e o Diabo na terra do sol*, acontece justamente nessa corrida. Onde se casam simultaneamente as imagens do mar tomando conta do sertão, e do cego Júlio, narrador da história cantando os últimos versos do cordel que repete as palavras de Conselheiro, quando afirma que o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão.

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios

3. OS ELEMENTOS SIMBOLICOS NO DISCURSO DE GLAUBER

Deus e o Diabo na terra do sol é uma obra repleta de símbolos e anacronismos, que vão desde o próprio título ao remetê-lo ao nordeste ou *a terra do sol*; até ao destaque que o filme dá a fé característica dos nordestinos, representada no nome da obra, através dos maiores personagens representativos da religiosidade ocidental. E quanto mais a trama se desenrola vão percebendo-se outros símbolos distribuídos no percurso da história, e que, de acordo com Glauber individualizam a região que serve de principal locação para o filme.

No semiárido brasileiro sabe-se de homens que enfrentam a seca e o calor sertanejo, esses homens são a primeira alegoria representativa de nordeste que se encontra em *Deus e o Diabo na terra do sol*, essa figura é o vaqueiro Manoel. Ele “está plenamente integrado na organização sertaneja, e, embora não fale muito, diz o suficiente para externar o seu sonho de permanecer ali na condição de dono de um pedaço de terra.” (TOLENTINO, 2001, p.173). Vestido com seu típico traje de couro, com bota e Chapéu, e obviamente montado sobre um cavalo, o vaqueiro representa o nordestino que se embrenha na caatinga para cuidar da criação.

E justamente, esse padrão vem sugerir a segunda figura alegórica, a dos coronéis. Por décadas, o nordeste fora uma região comandada por latifundiários e grandes oligarquias; eles então, representavam a única lei que o sertanejo conhecia, e também o pulso da injustiça que demarcava o sertão. Essa representação coronelística aparece no primeiro ato do filme subjugando o vaqueiro aos seus desmandos e distribuindo infortúnios na vida de seus empregados. Entre as figuras dos coronéis e a dos vaqueiros ainda existem os jagunços, que ao todo compõe a estrutura social típica do nordeste ruralizado.

Em um segundo momento, o filme traz à tela a representação do messias, caricatura cinematográfica da fé nordestina e da crença do sertanejo de que o beato e o misticismo o aproximam de Deus, e que os santos são intermediários entre o homem e o céu. O beato Sebastião, é descrito como o *Deus Negro* que aparece no título da produção glauberiana; e como a quem Manoel vai pedir proteção e ajuda para redimir-se de seus erros. Outra figura no título da produção e a do Diabo que no sertão pode ser traduzido na imagem do cangaceiro.

O cangaceiro é o principal símbolo do terceiro ato da obra cinematográfica em questão, Corisco, o *Diabo loiro*, é a alegoria que representa essa parcela da história do nordeste brasileiro que foi permeada pelas lutas desse grupo social que a historiografia, assim

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios

como, o cinema nacional e a própria produção de Glauber Rocha tratou de transparecer como vilões. Deus e o diabo, o beato e o cangaceiro, a fé e a luta são todas traduções alegóricas que pretendem reproduzir o contexto social do nordeste. Pois de acordo com Tolentino (2001, p.173), a intenção de Glauber em *Deus e o Diabo na terra do sol*, “[...] era a de tornar as manifestações messiânicas e cangaceiras como formas de rebeldias primitivas que indicassem possíveis trajetórias para a inconformidade e consciência políticas”.

Entre os atos ainda existem os personagens de Antônio das Mortes e do cego Júlio; o primeiro representa a o braço armado e político do sertão em plena década de 40 no século passado, e já o segundo é quem conta a história e guia Manuel e Rosa em sua fuga. O cego Júlio é a alegoria da cultura popular, seu perfil de contador de cordéis, juntamente com sua posição como narrador da história, atribui à obra um caráter único, pois a narrativa cordelística se adequa a temática e ao direcionamento que Glauber pretendia dar a história.

Eu parti do texto poético. A origem de Deus e o Diabo é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história, que é de verdade e de imaginação, ou então, que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A ideia do filme me veio espontaneamente. (GLAUBER ROCHA, 1964).

Os elementos alegóricos ainda se estendem além dos personagens; a forte presença da identidade nordestina também está presente na linguagem cordelística com que o filme é narrado; até mesmo a ideia do sertão virando mar e do mar virando sertão é um cordel que sobrevive e é reproduzido até hoje pelo Brasil a fora.

O enredo ainda demonstra uma densidade e complexidade para tratar em uma única história de diversos temas. Pois, a questão agrária, as relações entre patrão e empregado que se configuram com oprimido e opressor, a disputa de poder entre os latifundiários e a igreja, o fanatismo religioso e político, bem como a busca incessante pela configuração do bem mesmo fazendo o mal explicam a genialidade da trama, que foi corajosamente lançada no ano do Golpe Militar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que fica óbvio na obra de Glauber é a representação do nordeste como uma região de miséria; essa alegoria da seca geradora das adversidades predominou por muitos anos entre

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Mídias

as discussões político-sociais brasileiras. Mitos de origem foram disseminados pelo cinema e por outros meios de comunicação como resposta a criação de uma identidade nordestina e de um estereótipo da região.

Verdadeiros mitos de origem serão criados pelos intelectuais de cada área, afirmando a diferença em relação ao seu espaço antagônico desde o início, explicando assim as profundas diferenças regionais que começavam a vir à tona, além de colocá-lo no centro do processo histórico do país. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 118).

Glauber, talvez tenha sido influenciado por intelectuais que o precederam, e que na década de 30 criaram na literatura o mito que gerou os estereótipos sobre o sertão nordestino. Fato é que as mesmas representações dos personagens nordestinos que aparecem em obras de Graciliano Ramos, como *Vidas Secas*, ou Raquel de Queiroz são as reproduzidas por ele em *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Entretanto, fugindo da representação dos estereótipos, cabe ressaltar que ele também afirmava ser o homem sertanejo, o verdadeiro homem brasileiro, pois acredita ser ele o único brasileiro a estar intocado pela cultura estrangeira. Logo, com a representação do mito ele parece estar tentando rememorar os elementos nacionais que permanecem intocados e reencontrar o homem brasileiro.

Foi à intervenção do Cinema Novo que permitiu que o histórico do cinema brasileiro se encaminhasse cada vez mais para a valorização e para a construção de produções genuinamente nacionais. O filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, embora constitua um choque de realidade ao seu tempo, garantiu uma forte contribuição na edificação de uma identidade cultural brasileira, quando Glauber apontou para a dimensão e diversidade do país.

A sua obra também serviu para a difusão de alegorias as quais ele aponta como características do sertão nordestino, e seja mito, ou seja, verdade o sertão de *Deus e o Diabo na terra do sol* é o sertão sob o olhar e a análise de Glauber Rocha. Pois os símbolos são do nordeste, mas a descrição e o papel que cada um obtém no filme é resposta ao individual do autor.

Nesse sentido este estudo serve de parâmetro apenas para analisar o olhar de Glauber sobre o sertão e provocar discussões a respeito da representação dos símbolos nordestinos pela primeira fase do cinema novo; essas são reflexões que dificilmente se esgotarão, pois a temática assim como o Cinema Novo provoca constantes ponderações e conseqüentemente debates. Finalmente, cabe deixar uma importante reflexão; pois embora o Cinema Novo tenha

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios

tido um caráter revolucionário importante, atualmente parte de seus ideais desapareceram, não para evoluir, mas para retroceder no que diz respeito a valorização de uma linguagem mais comercial do que reflexiva.

REFERÊNCIAS

FILME

ROCHA, G. (filme-video). **Deus e o Diabo na terra do sol**. Produção Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1964. 1 DVD, 125min. Preto e Branco. Som.

LIVROS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. Espaços da Saudade. In: _____ **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009, p-p. 78-194.

GERBER, R. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GOMES, P. E. S. et al. **Glauber Rocha**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

LEITE, Sidney Ferreira; **Cinema Brasileiro: Das origens à retomada**. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

MUNSTERBERG, Hugo. A Atenção. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.p. 27-35.

_____. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.p. 36-45.

_____. As emoções. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.p. 46-54.

SOUZA, C. A. **A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

TOLENTINO, Célia A. F. Deus e o Diabo na terra do sol. In: _____. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001. p.p. 171-198.

ARTIGOS

CARVALHO, Cesar Augusto de. VASSOLER, Regiane M. C. **A construção da brasilidade nos filmes de Glauber Rocha**: proposta para uma nova identidade.

Disponível em

<http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_construcao_da_brasilidade_nos_filmes_de_glauber_rocha_proposta_para_uma_nova_identidade.pdf>

COSTA, Nicolý de Souza; MOTTA, Rafael Vieira; RICCO, Adriana Sartório. **A linguagem do cinema novo: Glauber Rocha e seus mitos**.

Disponível em < <http://webjornal.fesv.br/artigos/arquivos/alunos/rafael.pdf>>

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios

¹ Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios e Licenciatura Plena em História

² Graduando em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo e Multimeios