DOI: https://doi.org/10.14201/0BR00196393

AUTORIA E PENSAMENTO CINEMATOGRÁFICO BRASILEIRO EM *TERRA EM TRANSE* (1967), DE GLAUBER ROCHA

Autoría y pensamiento cinematográfico brasileño en Terra em transe *(1967), de Glauber Rocha*

Brazilian cinematographic authorship and thought in *Terra em transe* (1967), by Glauber Rocha

Artur Guimarães Dias Pimentel
Universidade de Brasília (UnB, Brasil)

Resumo: Este artigo pretende investigar as bases sócio-históricas do cinema moderno brasileiro para entender a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico no Brasil. Para isso, o filme *Terra em tran-*

se (1967), de Glauber Rocha, será tomado como objeto de análise para explorar as seguintes questões: que tipo de noção de autoria se inscreve nesse filme? Como esse cineasta pode ser o responsável por um trabalho de conversão coletiva nos modos de percepção e compreensão acerca do tipo de cinema produzido no país? Tendo essas questões iniciais como ponto de partida, este trabalho visa compreender como *Terra em transe* é capaz de inscrever ideias, interpretações, teses e um pensamento social sobre o Brasil.

Palavras-chave: Terra em transe; Glauber Rocha; autoria; pensamento social brasileiro.

Resumen: Este artículo pretende investigar las bases socio-históricas del cine moderno brasileño para entender la constitución de una matriz de pensamiento cinematográfico en Brasil. Para ello, se tomará como objeto de análisis la película *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, a fin de explorar las siguientes cuestiones: ¿qué tipo de noción de autoría se inscribe en esa película? ¿Cómo ese cineasta puede ser responsable de un trabajo de conversión colectiva de los modos de percepción y comprensión del tipo de cine producido en el país? Partiendo de estas preguntas iniciales, el trabajo visa comprender cómo *Terra em transe* es capaz de inscribir ideas, interpretaciones, tesis y un pensamiento social sobre Brasil.

Palabras clave: Terra em transe; Glauber Rocha; autoría; pensamiento social brasileño.

Abstract: This article intends to investigate the socio-historical bases of modern Brazilian cinema to understand the constitution of a matrix of cinematographic thought in Brazil. To this end, the film *Terra em transe* (1967), by Glauber Rocha, will be taken as an object of analysis to explore the following questions: what type of notion of authorship is inscribed in this film? How can this filmmaker be responsible for a work of collective conversion in the ways of perceiving and understanding the type of cinema produced in the country? Taking these initial questions as a starting point, this work aims to understand how *Terra em transe* is capable of inscribing ideas, interpretations, theses and social thinking about Brazil.

Keywords: Terra em transe; Glauber Rocha; authorship; Brazilian social thought.

1. Considerações iniciais

O ponto de partida deste trabalho são algumas reflexões que caminham no lastro da "política dos autores"[1], que teve seu auge na França, nas décadas de 1950 e 1960. Nesse sentido, a expressiva condução da experiência cinematográfica dessas décadas virá norteada pela crescente valorização de um cinema de autor. Esse aspecto é de substancial relevância para este trabalho, visto que essas novas formulações relacionadas a uma política de autoria, que começam a surgir no cinema francês, também chegam a outros cinemas pelo mundo, especialmente, ao emergente cinema moderno brasileiro.

Antes, porém, é importante contextualizar algumas mudanças gerais que se relacionam com as condições de possibilidades sócio-históricas para que a "política dos autores" fosse capaz de ascender. A iniciativa autoral no cinema francês surgiu em um momento de significativa renovação expressiva, tecnológica e cultural tanto na França como em outros países. Momento em que as inovações tecnológicas favoreceram a ruptura com alguns esquemas tradicionais da linguagem cinematográfica, que abrangem tanto aspectos produtivos quanto aspectos expressivos. No âmbito dessas mudanças sociotécnicas, destacam-se: o surgimento e a difusão de câmeras de manuseio simples, o favorecimento e o facilitamento das técnicas de captação de som, o surgimento das chamadas películas pancromáticas (películas mais fotossensíveis), das lentes objetivas com foco mais curto e de uma série de outras mudanças que permitiram ao cinema aprimorar suas técnicas de filmagens, potencializando-o enquanto linguagem.

1 A "política dos autores" nasce a partir de um grupo de cineastas e críticos franceses que atuavam na revista *Cahiers du cinéma*. Esses agentes aplicaram ao cinema francês uma noção de autor e de criação geralmente compreendida e praticada no âmbito das artes individuais. Vale dizer que, desde o texto *Uma certa tendência do cinema francês*, do cineasta e crítico de cinema François Truffaut (1954), que lança a tese de um cinema de autor, até o texto *Da política dos autores*, do crítico André Bazin (1957), publicado na *Cahiers du cinema* alguns anos depois e que revisa o que foi a implementação dessa prática ao cinema francês, a noção de autor/autoria ou mesmo de uma política dos autores passou por frequentes revisões e reformulações em diferentes contextos socioculturais. Vale ressaltar ainda que, no âmbito brasileiro, essa política dos autores/autoria no cinema foi novamente reinterpretada e reformulada, à vista das questões nacionais, sociais e das condições de produção cinematográfica da época.

Todo esse novo arsenal tecnológico promoveu, aliado aos novos usos praticados pelos cineastas e à atuação de uma crítica especializada em cinema, nos anos 1950 e 1960, pequenas revoluções simbólicas no âmbito da linguagem cinematográfica, principalmente no que tange à tomada de consciência de suas potencialidades enquanto uma linguagem em amadurecimento, aspecto que desemborcará, posteriormente, na afirmação da *Nouvelle Vague* francesa[2] e do movimento do Cinema Novo brasileiro[3] (Costa, 1989, p. 114).

Ainda sobre o quadro contextual, Costa (1989, p. 116) menciona que a "política de autores" caracterizava um cinema mais espontâneo, imediato e de baixo custo. Esse tipo de cinema foi influenciado diretamente pelas proposições do realizador francês Alexandre Astruc, em seu artigo "Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra stylo"[4], de 1948, o autor propunha aos cineastas uma liberdade com a câmera assim como os literatos, romancistas e ensaístas têm com a caneta. Essa forma de fazer cinema centrava-se na valorização da figura do diretor enquanto criador, ou seja, do diretor-autor.

Dessa maneira, os cineastas e os críticos franceses vinculados à revista *Cahiers du cinéma* elaboraram um esquema metodológico de análise fílmica que toma a *mise-en-scène*[5] como o valor e o significado da obra cinematográfica, ressaltando uma valorização técnico-formal do filme e aproximando, portanto, os métodos da crítica cinematográfica aos métodos usados pela crítica literária e/ou pelas artes plásticas (Costa, 1989, p. 117).

2 *Nouvelle Vague* (Tradução livre: Nova Onda), é um termo comumente usado para descrever uma nova geração de cineastas franceses que surgiram, ao final dos anos 1950, com o objetivo de se opor às regras e ao modo de fazer cinema tradicional francês e que também possibilitou a emergência de um novo cinema, baseado na noção de cinema de autor.

3 No lastro de novas dinâmicas do cinema moderno global, surgiu um dos mais estabelecidos movimentos cinematográficos brasileiros, o Cinema Novo. O movimento se estabeleceu entre as décadas de 1950 e 1960 e pautava temas de denúncia social, econômica e racial, com uma estética bastante subversiva à estabelecida no contexto do cinema brasileiro até então.

4 Disponível na íntegra em: (http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em 12 de julho de 2021.

5 De acordo com Oliveira Jr. (2013, p. 3), a *mise-en-scène* é a arte de elaborar uma atmosfera que relaciona os corpos e o espaço que seja capaz "de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. (...) a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo".

Esses últimos aspectos serão a base para a abordagem metodológica que auxiliará nas análises posteriores deste artigo, tendo em vista que o cinema, nesse contexto, ganha o caráter de "uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento" (Astruc, 1948, n.p.)[6].

Essa proposta de Astruc (1948) de tratar a câmera como uma caneta, além de denotar uma oposição ao cinema industrial, ao sugerir maior margem de criação ao diretor, inscreve também a assinatura do realizador à obra final. Esse aspecto é particularmente caro aqui, pois se refere diretamente à ideia de escritura cinematográfica, no âmbito daquele que assina a obra: o diretor-autor. Esse tipo de autoria inscrita na produção fílmica inaugura um espaço de importância e de legitimação da obra a partir do manuseio de seus aspectos técnicos-formais, ou seja, da *mise-en-scène* enquanto materialidade fílmica, entrelaçado a um regime individualizado de psicogênese[7] de autor-cineasta.

Transferindo essas ideias e propostas expressivas ao contexto brasileiro da época, vale mencionar, de antemão, que houve uma intensa movimentação artística e política dos grupos de cineastas que perpassou por diferentes momentos – desde uma marcada valorização de cineastas estrangeiros como Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Roberto Rossellini – até um momento posterior de forte negação de referências estrangeiras.

Partindo de algumas reflexões de Glauber Rocha (2004, p. 52) e caminhando nos desdobramentos dessa negação do estrangeiro e, consequentemente, de valorização do nacional, os cineastas brasileiros acabaram por afirmar um cinema novo, não apenas no que tange à idade (afinal eram jovens querendo fazer cinema), mas no que tange à verdade, ou seja, um cinema que deveria se voltar para "o homem brasileiro" e que estivesse in-

6 Disponível na íntegra em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em 12 de julho de 2021.

7 Para Norbert Elias (1995), os processos civilizatórios podem ser compreendidos a partir de duas dimensões interdependentes: psicogênese e sociogênese. A psicogênese são transformações nas estruturas de personalidade do indivíduo e que se expressam na estrutural social. Já a noção de sociogênese são alterações expressas na estrutura social e que são responsáveis por gerar alterações nas estruturas de personalidade do indivíduo. Ambos os processos se atravessam e geram uma teia de interdependências, por meio das quais a trajetória social do realizador Glauber Rocha pode ser compreendida, a fim de localizar os diferentes campos, espaços e posições em que ele figurava.

serido numa problemática de Brasil que seria nova. Nesse âmbito, os membros dessa incipiente geração do cinema moderno brasileiro promoveram um discurso de consciência sobre o momento a que pertenciam e, ainda, posicionaram-se como um grupo consciente do que desejavam e almejavam enquanto um movimento cinematográfico novo.

Ainda nesse âmbito, vale destacar que os diretores brasileiros desse momento estavam interessados em fazer filmes anti-industriais e que fossem filmes de autor, tal como os cineastas franceses. Contudo, ao passo que há a negação de uma técnica francesa e a constituição de uma intensa valorização do novo cinema enquanto "questão de verdade e não de fotografismo" (Rocha, 2004, p. 52), impõe-se uma figura de autor que, em um primeiro momento, é diretamente devedora dos cineastas e críticos de cinema franceses. Por outro lado, vale dizer também que, em um momento seguinte, a figura do autor – nessa geração de cineastas do Brasil – ganhou algumas nuances ao ser balizada com outros discursos e ideias sobre nação, colonialismo e subdesenvolvimento, transformando-se em algo, de fato, novo, se comparado ao trato que essas ideias tinham na Europa.

Desse modo, cabe localizar que, no gérmen desse pensamento sobre o novo está a ideia do pensamento antropofágico herdada do movimento modernista brasileiro de 1922. A noção estética de antropofagia se relaciona à assimilação cultural estrangeira para a deglutição em algo novo, com características completamente distantes da matriz originária e aos moldes das compreensões de Brasil que estavam em voga naquele momento. Esses aspectos sugerem que, para compreender o significado de cinema de autor nesse momento do cinema moderno no Brasil, é preciso tomá-lo interseccionado com outros vetores reflexivos característicos daquele contexto sócio-histórico. Dentre eles, destaca-se a procura de um "Brasil profundo", diretamente norteada pela ideia de uma produção autêntica aos moldes de um realismo poético brasileiro (Augusto, 2012, p. 191).

Alinhada às compreensões desse "Brasil profundo", a noção de autor que chegou aos cineastas do Cinema Novo, principalmente mediada pela figura do realizador Glauber Rocha, abraçou os ensinamentos e as leituras de seus mestres estrangeiros, mas transformou o seu conteúdo e a sua forma com a pretensão de fazer algo novo. Para esses cineastas, o "novo" surgiu como uma tentativa de libertação do peso cultural colonial presente,

sobretudo, no insurgente cinema moderno europeu. Além disso, o "novo", para alguns realizadores brasileiros, representou o resultado da absorção de referências estrangeiras como modelo de inspiração, ao passo que também rompeu com referências externas para que o cineasta fosse capaz de produzir algo novo em sua arte. O "novo" se torna, então, o sujeito da arte, e não apenas um objeto artístico que influencia a arte (Augusto, 2012, p. 199). Essa compreensão é a base da antropofagia estética proposta pelos cinemanovistas brasileiros. Ela será mais bem desenvolvida na *Eztétyka da fome*, tese de Glauber Rocha apresentada por ocasião da *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, em Gênova, na Itália, em 1965.

Para pensar a figura do diretor-autor nesses moldes, é preciso refletir sobre a figura de um "intelectual colonizado"[8] que se vê consciente dos meandros do processo de colonização e que busca, por meio de seu cinema, a libertação das heranças impostas pelo mundo colonizador, tanto no âmbito formal quanto conteudístico. Essa proposta intelectual e estética parece convergir no que se desenha como um artista-intelectual latino-americano, figura que Glauber Rocha parece ocupar na posição de um demiurgo, e que será fundamental para pensar a construção de uma matriz de pensamento cinematográfica que se constituiu no Brasil e entender seus possíveis desdobramentos. À vista do quadro exposto, é possível localizar, finalmente, a problemática a ser desenhada neste texto.

8 A base dessa ideia está em Fanon (1961) quando o autor discorre sobre a função do intelectual no contexto colonial, ao destacar a falta de capacidade e preparo do intelectual colonizado para dialogar com as massas, acrescido ao risco de esse agente fazer populismo quando milita entre o povo, a tal ponto que o intelectual se esqueceria do fundamental: a derrota do colonialismo. Fanon (1961) ainda ressalta que o intelectual colonizado que resolve travar uma batalha com as ideias colonialistas está condenado "a mergulhar nas entranhas do povo" (p. 175) e a realizar uma luta anticolonial em escala continental, a partir da exigência de um programa coerente. Por outro lado, Fanon também pontua sobre a ilusão e o engano do intelectual que, ao se alinhar às ideias colonialistas e ir "lutar para que o colono e colonizado possam viver em paz no mundo novo" (Fanon, 1961, p. 33), não percebe que, uma vez desaparecido o mundo colonial, o colono não teria mais interesse em ficar ou coexistir com o colonizado. Cabe, assim, ao intelectual colonizado responder agressivamente às teorias colonialistas, de tal maneira que o próprio colonialismo não reagiria contra. Essas ideias são fundamentais para entender a construção do poeta e intelectual Paulo Martins, personagem de *Terra em transe* que se vê atravessado por essas questões em vários momentos da narrativa fílmica.

Apoiado no quadro geral que anunciou a constituição de uma política de autores no cinema moderno francês e na compreensão de sua apropriação pelos realizadores e críticos brasileiros nas décadas de 1950 e 1960, cabe pensar como o desenho de uma particular noção de autoria, no âmbito do cinema brasileiro, pôde ser capaz de estabelecer parâmetros estruturantes do que se entende aqui como uma matriz intelectual cinematográfica brasileira. Por dentro dessa questão geral, também caberá pensar que possível relação se estabeleceu entre essa específica noção de autoria que emerge no Cinema Novo e a constituição da figura de um intelectual-artista no cinema nacional.

Portanto, o objetivo geral deste artigo é entender as características gerais de uma noção de autoria que se constitui ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970 no Cinema Novo, para depreender daí traços marcantes de uma autoria expressa em Glauber Rocha. À medida que se fizer necessário, vou sugerir algumas condições sócio-históricas do campo cultural nacional e transnacional que possam tecer uma relação direta às reflexões aqui propostas. Destaco que o crítico e cineasta Glauber Rocha foi escolhido como recorte analítico por ser figura emblemática do Cinema Novo, tanto pela sua produção crítica e cinematográfica como pela sua atuação política. A figura desse cineasta será tomada por meio de seu filme *Terra em transe*, que, enquanto hipótese de pesquisa, é uma obra que parece sugerir artefatos cinematográficos mais bem esculpidos para o que será abordado aqui, tendo em vista sua relação direta com o manifesto *Eztétyka da fome*. Além disso, esse filme parece ter pretensões narrativas maiores, se comparadas às produções anteriores de Glauber Rocha, ao destacar problemáticas sócio-históricas e cinematográficas que parecem conversar melhor com os objetivos deste artigo.

Tratarei essas reflexões norteado pelas seguintes hipóteses de trabalho: primeira, se este cineasta cumpre, de fato, a posição do que pode ser entendido como um intelectual-artista latino-americano; segunda, se ele é responsável por ser conversor de um olhar específico no âmbito do cinema moderno brasileiro, potencializado a partir das movimentações perpetradas pelo Cinema Novo e que parecem se desdobrar às gerações posteriores.

Nesse sentido, busco entender se no filme *Terra em transe* estão inscritos traços de uma autoria que estavam em bastante negociação naquele momento e que pôde ser constituidora, à medida que também foi constituída, de aspectos que vieram a se conformar como uma matriz dominante no

pensamento cinematográfico e bastante cara ao cinema moderno brasileiro. O objeto de pesquisa aqui se expressa, então, na forma de uma autoria em Glauber Rocha inscrita em seu filme *Terra em transe*. A abordagem analítica será tomada a partir de alguns aspectos técnicos cinematográficos que parecem melhor engendrar esse referido objeto de pesquisa, tais como fotografia, texto/*mise-en-scène* e montagem. Por isso, valer-me-ei de uma descrição densa de algumas sequências do filme, como uma espécie de etnografia fílmica de momentos da obra (Farias, 2015).

2. Severidade fotográfica

O transe da América Latina começa do mar à cidade. Na visão de Glauber Rocha (2004, p. 120), não poderia ser diferente: o mar é a imagem e o mito para o camponês pobre, é pelo mar que os portugueses chegaram ao Brasil, o mesmo mar que vem no lastro do movimento natural de seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). O plano-sequência aéreo do mar em direção às terras litorâneas, nos primeiros três minutos de *Terra em transe*, é acompanhado de um canto africano, em *off*, cuja finalidade é construir/evocar uma certa atmosfera, um certo lugar dos mares tropicais e dos palácios barrocos onde está o país fictício de Eldorado – nome que faz referência ao mito da chegada dos espanhóis nas Américas.

O uso da figura do mar, bem como o uso de uma ambientação a partir da canção africana, são traços já referenciados em obras anteriores de Glauber Rocha. O mar é o ponto final em *Deus e o diabo na Terra do Sol* e o uso de uma canção em língua africana também abre o seu primeiro filme em longa-metragem, *Barravento* (1962). Mas, diferentemente de *Barravento*, em *Terra em Transe*, após a tranquila sequência do mar que abre o filme, as cenas seguintes se apresentam com uma gradativa e severa movimentação de câmera, ao som intenso e rápido de tambores – em *off* –, construindo uma atmosfera mais hostil, movimentada, incerta e contrastada com a sequência de abertura da obra.

Nesses minutos iniciais, já é possível ter uma noção da força e da importância que a câmera terá no filme, não só para contar e apresentar a história de *Terra em transe*, como também por ser um recurso técnico que auxiliará as escolhas estéticas que desenharão aspectos de uma noção de autoria de Glauber Rocha. O uso desse recurso cinematográfico é marcado por um caráter caótico,

inquieto, rebelde ao apresentar as personagens, as locações e os conflitos iniciais da narrativa. É possível notar, ao longo do filme, que a utilização desses recursos está diretamente a serviço do contexto que a trama constrói, pois é, fundamentalmente, a partir dessa câmera voraz e severa que Glauber Rocha tenta constituir os impasses, os conflitos e o caos político da trama.

A câmera entra no espaço fílmico e se faz visivelmente presente, costura-se à dinâmica da cena e desenha as disputas, a solidão e as alegorias das personagens. A sequência inicial de *Terra em transe* elucida bastante sobre a importância do uso da câmera no filme. Essa sequência[9] começa sem diálo-

9 A sequência começa no minuto 3'02", com uma câmera na mão, subjetiva no personagem do político populista Felipe Vieira, plano fechado, acompanha o movimento do personagem que anda por um terraço aberto. Em seguida, aparecem as seguintes palavras: *Província de Alecrim – Palácio do governador Vieira*. Quando o plano se inicia, há uma ruptura imediata da música cantada em língua africana da longa sequência anterior para um som em *off*, de tambores acelerados que lembram uma sequência contínua de tiros. Em 3'09', um curto *zoom-in* enquadra, em plano fechado, a mão do personagem Aldo, que segura uma arma. O homem está com o dedo no gatilho da arma como se estivesse pronto para atirar. Ele veste um terno escuro com roupas mais claras por baixo. Após focalizar a arma, a câmera na mão sobe percorrendo o corpo do homem até seu rosto, em primeiríssimo plano; em seguida, Aldo começa a andar com o semblante determinado. Em *off*, o som de tambores permanece, fornecendo uma sensação de continuidade com a cena anterior. Em 3'14", plano americano, câmera na mão, Felipe Vieira anda apressado pelo corredor, em direção à câmera, analisando e descartando rapidamente alguns papeis. Quando ele vira o corredor do terraço, é possível ver quem são as personagens que o acompanha. Do seu lado direito, está Aldo, ainda empunhando a arma, a um passo atrás de Felipe Vieira; ao lado esquerdo, também a um passo atrás, está Sara segurando alguns papéis e tentando acompanhar o ritmo do governador. Em *off*, ouve-se ainda o som dos tambores. Já mais ao fim da sequência, fora de campo, ouve-se ainda alguns diálogos mais exaltados. No minuto 3'19", externo, plano geral, no que parece ser o terraço do palácio do governador (é possível perceber que a locação é o palácio do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro), há um grupo de 8 homens que caminham de um lado para o outro conversando entre eles de maneira exaltada e pouco organizada, parecem diálogos soltos. É possível perceber que se trata do mesmo som que se ouvia junto ao som dos tambores que acompanhava a cena anterior. Alguns homens estão vestidos de ternos, alguns segurando pasta, um homem veste uma batina e outros estão com trajes comuns. A câmera na mão, em ângulo normal frontal, caminha em direção ao grupo. Ouve-se, ainda, além dos diálogos atravessados, o som dos tambores – em *off* – que parece perder força sutilmente para o som dos diálogos. Ao fundo da locação, vê-se uma mata verde. Em 3'23", a câmera na mão, em primeiro plano, acompanha alguns homens que estão um ao lado do outro formando uma espécie de pequeno círculo, enquanto debatem exaltadamente entre si. É possível perceber que Felipe Vieira compõe a roda, acompanhado de Sara e Aldo. A câmera que caminhava no plano anterior em direção ao grupo de homens, agora em primeiro plano, de nuca, faz um movimento panorâmico levemente acelerado ao redor do grupo disposto em quase círculo, de maneira que, ao enquadrar um personagem de costas enquadra os outros de perfil e de frente. Assim, a câmera consegue

go, com uma intensa movimentação do político Felipe Vieira, junto a Sara e várias outras pessoas em intensa agitação ao redor dele. Nessas cenas iniciais, o movimento de câmera é inquietante e bastante marcado na *mise-en-scène*; parece se sobrepor às falas abafadas dos personagens, como quando o político grita: "Calma!" e o som parece estar asfixiado não só pela trilha de fundo ou mesmo pelo som dos outros personagens, como também pela agudez inquietante da câmera que não dá protagonismo ao que é dito e que parece dar mais destaque à agitação dos corpos em cena. Nesse momento, o que os personagens dizem parece não importar tanto, mas vale mostrá-los, apresentar seus espaços e abrir as portas a um contexto mais amplo da narrativa.

Terra em transe foi recorrentemente filmado com câmera na mão e de maneira bastante flexível. Glauber Rocha (2012, p. 123) diz procurou um tom de documentário no filme e, não à toa, essa intenção pode ser percebida no movimento de câmera, nos enquadramentos e na *mise-en-scène*. Essas escolhas cinematográficas inscrevem um traço marcante de autoria na obra, visto que figuram algumas diretrizes importantes ao cineasta, às quais desdobrarei nas análises posteriores.

Além disso, Glauber Rocha fez um cuidadoso trabalho de pesquisa para *Terra em transe*, de maneira que reconstrói, a seu modo, alguns aspectos sócio-históricos por meio de uma abordagem da realidade tão verossímil quanto alegórica. No filme, o ordinário e o extraordinário se constituem mutuamente, de tal maneira que essas duas condições figuram a coexistência ou mesmo a homologia das formas enquanto uma abstração das relações sociais objetivadas (Schwartz, 2000, p. 71). É, então, por este caminho que *Terra em transe* se abre.

Na trama, o senador Porfírio Diaz[10] está sempre isolado do povo, enquadrado em sua redoma pessoal e solitária – seja isolado em um cortejo de

captar o máximo possível de expressões, movimentação e da ambientação. À medida que a câmera se movimenta ao redor do grupo, ela também se aproxima e se afasta dos personagens em primeiríssimos planos, planos de detalhes, revelando com mais precisão algumas expressões de Felipe Vieira e Sara. Ambos manifestam expressões de incompreensão e de questionamento. O som dos tambores – em *off* – ganha maior destaque novamente, de modo que as conversas e discussões ficam abafadas. A velocidade da câmera, de certa maneira, acompanha a velocidade das batidas dos tambores.

10 O nome desse personagem é uma escolha proposital, pois remete ao ditador do México derrubado

carro pela cidade vazia, no alto de uma montanha, dentro de seu palácio ou mesmo nos jardins externos do palácio. Ainda assim, ele insiste na ideia de convencer os seus eleitores de que a sua maneira de fazer política é democrática. Glauber Rocha, ao apresentar esse personagem de maneira alegórica logo nos minutos iniciais do filme[11], parece evidenciar um retrato contextual maior da política do país Eldorado, ao passo que também propõe uma ponte simbólica com um retrato geracional do Brasil daquele momento e até mesmo da América Latina[12]. O cineasta joga com as formas alegóricas e reais.

Já em outra sequência[13], o realizador constrói uma atmosfera rebuscada por meio de vários elementos simbólicos em cena, como escola de samba,

---

pela Revolução Mexicana, em 1911. Ele era um militar mestiço indígena com uma postura ditatorial que perseguia os povos originários em nome do encontro da nação com a "civilização".

11 Em 9'48", em contra-*plongée*, de perfil, a câmera acompanha o político Porfírio Díaz que está em cima de um carro com o vento batendo em seu rosto que está levemente estendido, em um cortejo onde só há ele. O político está carregando uma bandeira completamente preta em uma mão e portando um crucifixo em outra mão. Aos poucos, ele estende o crucifixo e sorri levemente. Ao fundo do enquadramento, é possível ver somente o céu e a copa de algumas palmeiras. Em *off*, ouve-se o som de tambores.

12 Não à toa, a primeira versão do roteiro do que viria a ser o roteiro final de *Terra em transe* se chamava *América Nuestra*, em uma evidente alusão a um quadro sócio-histórico mais amplo e compartilhado da América Latina.

13 Em 1h14'50", câmera na mão, primeiro plano, é perceptível uma rima visual do fim da cena anterior com o início desta, em que Paulo Martins também é enquadrado lateralmente, em primeiro plano, com o rosto na mesma posição que o de Díaz na cena anterior, só que ao invés do choro, Paulo está rindo. Em segundo plano, é possível ver várias pessoas em uma espécie de comemoração/festa popular na rua. Enquanto ergue seu braço direito para o alto, Paulo diz: "Um candidato popular!". Sara está em segundo plano, olhando lateralmente para Paulo e ela está ao seu lado direito; a câmera abre seu ângulo rapidamente em uma espécie de recuo ou zoom-out. Aos 1h15'11", no terraço do palácio do governador, ao centro de um arco romano e em plano americano, Vieira está acompanhado de várias pessoas: ao seu lado está padre Gil, alguns políticos, camponeses, um repórter e outras pessoas. Em zoom-out, a câmera vai expandindo o enquadramento e revelando o local composto de várias pessoas distribuídas em todas as partes do terraço, parapeitos, andar inferior, entre outros locais. Em seguida, aparece em cena o letreiro: "Encontro de um líder com o povo". A maioria das pessoas estão em ângulo frontal. Algumas delas estão tocando instrumentos musicais de percussão e outros instrumentos como tamborins, tambores, bumbos etc. Há ainda pessoas com placas completamente em branco erguidas para o alto. O enquadramento do plano está bastante equilibrado, enquadrando partes iguais das laterais do palácio, de forma que Vieira está bem ao centro de um plano aberto e dentro do arco romano da construção palaciana. Ao fundo do palácio, em segundo plano, há uma mata/floresta. Todas as pessoas estão festejando. Em 1h15'30", plano de conjunto, ao centro de uma roda de samba estão dois casais que estão dançando logo à frente de Vieira, de padre Gil e de outros que o acompanham.

placas de protestos em branco, falas com sentidos largos e soltas, uma multidão ocupando todos os espaços possíveis, conversas e discursos atravessados, danças e uma câmera inquieta com incisivas entradas pelo espaço cênico. Esses elementos formais, quando se relacionam uns com os outros, parecem recompor símbolos ao abrir encadeamentos de significantes, de tal maneira que esses elementos se interpelam internamente em cada cena, bem como se engendram em uma trama de interdependências maior ao longo de toda a narrativa.

Essa maneira de compor as formas em *Terra em transe*, segundo Glauber Rocha (2004, p. 124), está informada por algumas referências que chegam ao cinema desse diretor através de várias portas de entrada. Uma delas é a importância dos símbolos religiosos para Glauber Rocha, que teve uma sólida formação protestante na infância em Vitória da Conquista, na Bahia. Lacerda (2012, p. 39), ao analisar o filme *Der leone have sept cabeças* (1970), sugere que essa formação religiosa de Glauber Rocha tende a potencializar seu discurso político. Tal compreensão também pode ser trazida para pensar o filme *Terra em transe*, sobretudo a figura do senador Porfírio Diaz, personagem fundamental na trama que se utiliza de símbolos e compreensões religiosas em vários momentos da narrativa.

Vale pontuar que, mesmo antes de Porfírio Diaz aparecer em cena pela primeira vez, ele é apresentado pelo poeta e jornalista Paulo Martins como "o meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz", como se fosse uma evocação ao divino, durante a cena em que Paulo está tendo devaneios sobre

---

Ao redor deles também há várias pessoas dançando e comemorando. A câmera se aproxima dos dançarinos, revelando e enfocando Vieira em segundo plano, enquanto os dançarinos vão ficando fora de campo. Em seguida, padre Gil aplaude e os outros homens conversam entre si. Ouvem-se conversas paralelas e também a música da escola de samba que está tocando. Já em 1h16'40", em primeiro plano e em quase perfil, a câmera está mais posicionada para o lado da nuca de padre Gil que, com as mãos estendidas, diz: "Se não fossem os padres, o que seria dessa América? O que seria dos Astecas, dos Incas e dos Maias? O que seria dos Tupis, dos Tamoios, dos Aimorés e dos Xavantes?". Ao fim, ele grita com as mãos estendidas ao céu: "O que seria da fé?". Em segundo plano, é possível ver o repórter com o microfone na direção de padre Gil, além de algumas placas estendidas e de toda a mata ao fundo. Fora de campo, ouve-se o som da escola de samba. Por fim, em 1h17'00", em primeiríssimo plano, várias pessoas tocam seus instrumentos ao redor de Felipe Vieira, que está em segundo plano sorrindo e acenando alegremente.

as dunas[14]. Logo após essa apresentação, Diaz aparece contra a luz do sol, engrandecido em um contra-*plongée*, ao desfilar em um carro aberto, enquanto segura um crucifixo em uma mão e uma bandeira preta em outra, em pose altiva[15]. Sobre este personagem, Ismail Xavier (2012) vai dizer que a vida ascética do senador Diaz, aliada à sua atitude missionária, colocam-no na posição daquele capaz de exercer o poder carismático em Eldorado, país fictício de *Terra em transe*. O autor ainda acrescenta (Xavier, 2012, p. 112) que é por meio da força desse carisma que caminham as massas de Eldorado, alinhadas a uma "matriz messiânica de convicção popular" que vai na contramão de um "programa racional de ação".

Uma outra porta de entrada para *Terra em transe* é a importância de alguns artistas, intelectuais e literatos latino-americanos, como Pablo Neruda, Miguel

14 Em 07'49", plano geral, ângulo frontal, em contra-plongée, Paulo Martins está quase no centro da tela, andando em direção à câmera em uma paisagem com vários tons de cinza, de forma que o solo e o céu parecem ter uma continuidade marcada somente pela linha do horizonte, por meio da qual o poeta vai surgindo. Ao fundo do plano, lado esquerdo, há uma montanha quase toda encoberta de nuvens. Uma locação com uma certa atmosfera desoladora. À medida que vai se desvelando a partir da linha do horizonte, Paulo Martins vai se erguendo e apontando uma arma para o céu, enquanto uma música instrumental mais dramática vai ascendendo em off. Nesse momento, aparece na tela o seguinte trecho de um poema do poeta piauiense Mario Faustino (1930-1962):

não consegui firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura

gladiador defunto, mas intacto...
(tanta violência, mas tanta ternura)

Por cima do poema, Paulo Martins diz em monólogo: "Estou morrendo agora, nesta hora, estou morrendo neste tempo. Estão correndo o meu sangue e minhas lágrimas. Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista, que sempre… ah, não sei, Sara...". De repente, o poema some da tela e Paulo Martins, já quase todo visível, permanece em pé e com arma apontada para o céu. Ele gira seu rosto e seu corpo vagarosamente para seu lado esquerdo, de modo a olhar para trás de si, mas sem girar o corpo por completo e sua camisa, meio desabotoada, movimenta-se pela força do vento. A música, em off, vai diminuindo até quase sumir. Paulo Martins, então, continua a se movimentar de maneira trôpega, abaixa a arma e, de perfil para a câmera, retoma seu monólogo: "Onde estava há dois, três, quatro anos? Onde? Com Porfírio Diaz navegando nas manhãs. O meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz". Nesse momento, ele já ergueu a arma para o céu novamente, enquanto as nuvens, ao fundo, movem-se lentamente.

15 Vid. nota 11.

Ángel Asturias, Alejo Carpentier ou Nicolás Guillén, que se expressavam por meio de uma linguagem surrealista concreta. Um tipo de surrealismo que, segundo Glauber Rocha, é um fato dentro da realidade da América Latina e do Terceiro Mundo, e que influencia diretamente seus filmes, em especial a obra em destaque neste artigo. Analisando tais aspectos por dentro de uma sociologia das formas, é possível entender a matéria estética do artista/intelectual Glauber Rocha a partir de várias nuances historicamente formadas que, de alguma maneira, inscreveram ou mesmo registraram os processos sociais aos quais ele vivenciou ou teve contato (Schwartz, 2000, p. 31).

> Na literatura da América Latina já se encontram exemplos deste tipo de experiência: a obra de Carpentier ou de García Márquez, a de Neruda ou Nicolás Guillén, mas não no cinema. Fiz *Terra em transe* com esta intenção (Rocha, 2004, p. 170).

Ainda por dentro das formas artísticas, ao tomar as palavras de cineasta francês Jean Renoir, "Copiem, porque em seguida vocês serão mais livres" (Rocha, 2004, p. 182), é importante considerar que tais palavras comportam a ideia de uma sobreposição de formas pela ação da cópia. Essa citação também aponta para uma autonomia criativa por parte dos artistas, quando estes se tornarão mais livres e autônomos; são diretrizes assertivas para inscrever uma noção de autoria na obra cinematográfica.

No âmbito dos cinemanovistas, principalmente na figura de Glauber Rocha, é perceptível um caminho semelhante ao figurado na frase de Jean Renoir, no sentido de tomar não só as formas de empréstimo do cinema francês e soviético, como também de costurá-las a outras formas presentes na literatura latino-americana e no que seria uma realidade terceiro-mundista naquele momento. Todo esse investimento, por parte de alguns agentes do cinema brasileiro convergia em um processo de maior autonomização das formas artísticas, tanto do movimento do Cinema Novo quanto do próprio Glauber Rocha.

Dessa mesma maneira, seria possível compreender as formas artísticas de *Terra em transe* como sobreposições de uma forma a outra forma. Isso quer dizer que o filme se desenha a partir da leitura de formas das realidades sócio-históricas da América Latina objetivadas em obras literárias, músicas e ensaios que influenciaram Glauber Rocha – sem desconsiderar toda a sua formação religiosa na infância – e que parecem vir aliadas a algumas

formas cinematográficas inspiradas diretamente no cinema soviético dos anos 1920 e no cinema francês dos anos 1950 e 1960.

À luz das reflexões de Schwartz (2000, p. 31), vale considerar que os aspectos de força, profundidade e complexidade de *Terra em transe* estão dependentes do sucesso da construção de suas próprias formas fílmicas. No âmbito desse filme e de seu realizador, é importante localizar que essas formas se relacionam a outras formas que já existiam. Isso quer dizer que o filme, enquanto objeto em análise aqui, é uma forma autônoma, mas que também pode ser percebida frente a outras formas. Dessa maneira, para entender as construções formais de *Terra em transe* é importante estar atento à relação que o filme possui com outros processos formais que já estavam fixados ou que já estavam se fixando até aquele momento: um certo cinema francês e soviético, uma determinada leitura sobre o quadro sócio-histórico e artístico latino-americano e a relação de Glauber Rocha com a religião.

Todo esse caminho pelas formas perpetrado por Glauber Rocha – e, em certa medida, pelos cinemanovistas – visava fundamentalmente a constituição de novas categorias de percepção e apreciação, tanto no âmbito da cinematografia nacional quanto da abordagem social. A ideia desses artistas era utilizar um determinado tipo de cinema como ferramenta, ao passo que eles propunham a construção e inscrição de novas maneiras de perceber as condições socioculturais e artísticas. Ou seja, um engajado trabalho de conversão coletiva (Bourdieu, 2014, p. 122) por parte desses grupos de cineastas e artistas. Nessa empreitada, o cinema, enquanto arte das massas, tende a cumprir uma função e tanto, pelo seu potencial didático e pela capacidade de popularizar determinadas ideias.

Considerando as próprias condições de possibilidade daquele momento, é fundamental entender ainda que um dos caminhos tomados para tornar possível o que Pierre Bourdieu (2014) vai chamar de uma revolução simbólica é o desenho e os usos dados à ideia de autoria no cinema moderno brasileiro. Não por acaso, Glauber Rocha vai dizer que:

> Sobre o momento de revisão crítica do Cinema Novo – o Cinema Novo viverá nos anos 68-69 seus momentos decisivos. Se quatro ou cinco filmes

> são do nível de Terra em transe, teremos realmente uma revolução no movimento e o cinema terá saída (Rocha, 2004, p. 126).

Ser uma produção do nível de *Terra em transe*, nesse momento de construção/conversão de um olhar do cinema moderno brasileiro para alcançar a população do País, diz respeito a uma maneira específica de fazer filmes, por meio da qual os aspectos cinematográficos e reflexivos centrais da obra viessem responder a um cinema autoral, de ruptura, atento aos problemas nacionais e da América Latina e que, no âmbito da forma cinematográfica, fosse subversivo. Além disso, teria que ser um filme capaz de engendrar o autor a partir do uso de marcas e recursos cinematográficos que fossem autônomos e que apresentassem problemas políticos, sociais e culturais sobre o contexto brasileiro ou da América Latina.

> Quando fiz *Terra em transe* foi, sobretudo, como cineasta, quis que fosse uma ruptura a mais radical possível com esse tipo de influências, esse tipo de alienação cinematográfica que se sente na crítica e em muitos filmes. (...) *Terra em transe* foi a tentativa de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina (Rocha, 2004, p. 170).

Pelo quadro exposto, a fotografia austera se torna uma porta fundamental de entrada para as análises aqui desenvolvidas, por considerá-la como o recurso mais figurativo da proposta dessa tentativa de ruptura glauberiana. Em *Terra em transe*, a câmera se torna a força interna de cada personagem. A partir dela os personagens adquirem diferentes abordagens representativas na narrativa, pois eles sempre são explorados de vários ângulos, em distintos momentos, em vários ritmos, de modo a serem invadidos ou distanciados dos aspectos narrativos, conforme a abordagem do realizador.

A fotografia desse filme é composta por imagens grotescas que perpassam por aspectos épicos, barrocos, religiosos, violentos, esvaziados, entre outros. Glauber Rocha (2004, p. 238) vai dizer que são imagens concretas "paridas pelo poder político brasileiro", naquele momento referenciado pelo quadro do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, e pela queda de João Goulart, em 1964. Por esse ângulo, a figuração imagética desenhada pela fotografia de *Terra em transe* parece se sustentar na homologia de formas apresentadas anteriormente: de um caráter verossímil no aspecto alegórico, ou mesmo do

concreto no aspecto surreal, figurando-se em novas e autônomas formas para aquele cinema brasileiro. No entanto, no âmbito da literatura, algumas formas artísticas parecidas já estavam gestadas e inscritas em produções de escritores e ensaístas latino-americanos, como os citados anteriormente. Glauber Rocha não só apreendeu algumas formas artísticas desses escritores, como também flertou com o que seria a posição de um artista-intelectual latino-americano.

Aqui, vale um pequeno excurso para localizar como se desenha essa ideia. De antemão, importa pontuar que a assimilação cultural está na base da noção de um artista-intelectual latino-americano, bem como também está na base do Cinema Novo e do Movimento Antropofágico. Vale destacar que o Cinema Novo cumpriu bem a tarefa "modernista oswaldiana" da antropofagia cultural, mediante sua latente busca por uma identidade nacional por meio de suas formas artísticas. Dessa maneira, tomo tal ideia de um artista-intelectual latino-americano como uma categoria para pensar não somente o esforço de luta pela libertação do intelectual colonizado (Augusto, 2012), mas também para evidenciar que, no rastro deste movimento cinematográfico, inscrevem-se traços de uma noção de autoria no percurso que o intelectual-artista realiza, quando devora influências estrangeiras/locais de modo a transformá-las no próprio sujeito de sua arte. Ao realizar este movimento, o intelectual-artista, consequentemente, inscreve-se como autor. É, então, nessa posição que Glauber Rocha se colocava ou que pretendia ser colocado.

3. Poesia em *mise-en-scène*

A tensão entre ação política e texto poético se desenha como outra porta de entrada fundamental ao filme. A todo momento em que essa tensão se evidencia e mobiliza outros aspectos cinematográficos, o filme apresenta significantes diretamente referenciados nas diretrizes do Cinema Novo. O ritmo das cenas em *Terra em transe* é um aspecto que abre fendas capazes de inscrever uma singularidade artística do cineasta em questão. Nesse âmbito, não só a rispidez e a rebeldia da câmera, como também a *mise-en-scène* aliada ao texto poético são aspectos cinematográficos mobilizados capazes de inscrever uma autoria.

O poeta Paulo Martins é o personagem que sustenta o conflito entre as distintas forças de *Terra em transe*: poesia e política. É a partir da cons-

trução desse personagem que se desenha o ritmo intenso das cenas e a tentativa de Glauber Rocha de equilibrar essa tensão de forças. Na narrativa, a principal ferramenta de objetivação do personagem Paulo Martins é a poesia. É pela poesia que temos acesso ao sufocamento, aos devaneios, aos seus duelos internos, às suas contradições e ao pessimismo que toma o personagem e, consequentemente, a obra. O pessimismo parece advir da irresolução das formas, ou seja, da falta de equilíbrio que há entre poesia e política, como fica expresso nas palavras de Sara, companheira de Paulo Martins: "A política e a poesia são demais para um homem só".

Não por acaso, aparecem, logo nos minutos iniciais[16], os trechos do poeta Mauro Faustino. É uma evidente homenagem de Glauber Rocha ao poeta de sua geração. Mais uma vez, vale mencionar a retomada de autores latino-americanos pelo quais o cineasta desenha as formas de *Terra em transe*. É possível perseguir o rastro dessas influências e localizar aspectos de uma subjetivação artística objetivadas nas cenas do filme. Em particular, a noção de autoria que figura em Glauber Rocha instaura alguns discursos, na medida que rompe com outros. Ou seja, no plano da linguagem e da narrativa, o caráter de transgressão e violência simbólica que o filme inscreve parece vir a serviço da constituição de um olhar distinto sobre os problemas nacionais, utilizando-se de formas artísticas singulares para tal fim. Esse engendramento, além de promover o desarranjo interno das estruturas de percepção no âmbito da cinematografia da época, utiliza-se de um tipo específico de violência[17] que pretende instaurar uma nova ordem

16 *Vid*. nota 14.

17 Glauber Rocha se refere a uma "estética da violência", ou seja, a violência como uma possibilidade diretamente ligada à fome, amparada na ideia de que o comportamento de um faminto é a violência, o que não quer dizer que a violência de um faminto seja um primitivismo. Ele acrescenta que, de maneira imediata, é a partir da violência que o colonizador é capaz de compreender a existência do colonizado, como uma espécie de possibilidade única (Rocha, 2004, p. 66). É importante entender essas compreensões de Glauber Rocha à luz das elaborações teóricas de Frantz Fanon (1968, p. 46), quando o intelectual martinicano comenta que a violência é o estado bruto do colonialismo e que ele só é capaz de cair diante de uma violência maior. Visto isso, aos que estão sob o peso colonial, o camponês, o explorado, o faminto, resta somente a violência como ação prática para se libertarem das imposições coloniais, tendo em vista que a colonização e a descolonização são uma relação de forças, e é somente pela força que as massas colonizadas podem se libertar.

simbólica, capaz de lançar parâmetros de um tipo específico de autoria no cinema moderno nacional.

Dessa maneira, a violência presente em *Terra em transe* é uma violência simbólica que parece estar sempre iminente e intensificada pela maneira como Glauber Rocha filma, como constrói a dinâmica e os símbolos em suas cenas e como conduz a direção dos atores, ao mirar no exagero e no descomedimento dos personagens. Apesar de o filme incitar à luta armada, somente os policiais usam a arma de fogo e disparam contra Paulo Martins e, com exceção dessa cena, ao longo do filme a violência física cede espaço à simbólica. O transe da América Latina está inscrito justamente nessas formas artísticas do filme.

> É preciso aceitar a violência, enfrentar o destino num corpo a corpo. Em outro momento do filme, ele (Paulo Martins) dizia a Sara que, quando se tiver consciência clara e completa de tudo, só a violência permanecerá, ele diz isto depois do comício político; lembra-lhe que dentro da massa existe o homem, e que o homem é difícil de manipular, mais difícil que a massa. Ele, claro, não pode aceitar a violência, por ser impotente, não tem organização para isso. No momento de sua morte, ele sabe que a violência é o caminho da revolução (Rocha, 2004, p. 121).

O cineasta baiano lança mão de recursos violentos – narrativos ou técnicos – para desafiar as categorias de percepção política e estética do público. Sua proposta com *Terra em transe* já vinha no lastro de um projeto estético e político para o Brasil, tanto que esse filme é considerado o manifesto prático da Eztetyka da fome[18], ao reajustar algumas formas artísticas que "substitui

18 *Eztetyka da fome 65* é um manifesto estético e político proposto por Glauber Rocha ao cinema latino-americano. Em uma frente, ele identifica várias problemáticas relacionadas às condições de produção, realização e circulação de filmes nacionais; em outra, ele pontua os aspectos de um processo de colonização cultural que marcam e reduzem as produções artísticas latino-americanas. Dessa forma, Rocha propõe uma libertação formal dos parâmetros universalizadores impostos pelos países tidos como centrais naquele momento. O cineasta, então, toma de empréstimo a situação da fome relacionada à condição de subdesenvolvimento da América Latina como um sintoma alarmante e, ao mesmo tempo, como uma condição primeira e incentivadora para produzir um cinema novo diante do cinema mundial. Ele postula que "nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sento sentida, não é compreendida" (Rocha, 2004, p. 65).

o grotesco pelo épico, e o consciente decadente pelo lírico" (Rocha, 2004, p. 240). Glauber Rocha, nesse sentido, parece estar estrategicamente atento à ordem simbólica estabelecida, uma ordem simbólica evidente, tanto no âmbito sociopolítico quanto estético (Bourdieu, 2014, p. 123), à medida que esse filme propõe um questionamento direto a tais ordens simbólicas.

A *mise-en-scène* de *Terra em transe* também se apresenta como recurso técnico que interroga essa ordem simbólica cinematográfica estabelecida. As sequências carregam elementos que caracterizam um cinema épico, ostensivo, cheio de elementos e simbolicamente referenciado com vários significantes relacionados à sua estética da violência. As formas em *Terra em transe* não estão fechadas em si mesmas e a escrita autoral de Glauber Rocha está diretamente fundada em deixar suas formas cinematográficas abertas.

> Se fizesse um filme sobre o transe da América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo (é essa uma discussão velha e acadêmica); o filme é uma expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o quê, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radical em relação a ela, em relação à minha maneira de expressá-la (Rocha, 2004, p. 173).

Na sequência do comício de Felipe Vieira[19], já mencionada anteriormente, a *mise-en-scène* é figurada numa composição bastante complexa, diversa, rítmica e sufocante. Cabe assinalar que não é pretensão deste artigo dar conta da totalidade dessas formas, até porque elas não estão encerradas em si mesmas e estão impulsionadas em um movimento continuado de significação a partir da interpelação de seus elementos internos, tais como: corpos, espaço, expressões, gestos, duração, direção de som, voz, músicas, planos, justaposições, trilha sonora, textos, atuações, entre outros.

Nessa referida sequência, os corpos estão bastante agitados e a sobreposição sonora sufoca as falas dos personagens. Os enquadramentos oscilam de planos abertos do espaço completamente tomado por pessoas, até

19 *Vid*. nota 9.

primeiros planos de alguns dos personagens que se destacam da massa. O ritmo da cena é bastante acelerado, o que contribui para uma sobreposição intensificada de significantes relacionados ao contexto político, como as placas em branco, os discursos populistas diluídos no meio do samba, a centralização na figura populista de Felipe Vieira no meio da multidão e o atravessamento de discursos de figuras políticas e religiosas. Em outro momento dessa sequência, a câmera enquadra o poeta Paulo Martins e Sara, no meio do samba e do comício, enquanto a trilha de um violino sobrepõe todo o som diegético do samba e das pessoas, criando uma atmosfera de devaneios e angústia. Há uma evidente preocupação de Glauber Rocha em tomar significantes nacionais como o samba, populismo político, aspectos religiosos, o lirismo do poeta terceiro-mundista e inscrevê-los em sua *mise-en-scène* com forte apelo concreto/alegórico, a fim de ressaltar aspectos de sua crítica cultural, política e estética.

Já em outra sequência[20], em que Paulo Martins está dirigindo perturbado e tendo devaneios com Sara sentada ao seu lado, desenha-se um momento que marca bem a relação entre texto e imagem na *mise-en-scène* de *Terra em transe*. O texto parece conferir à cena um ritmo rápido, angustiante, de pessimismo elevado e de uma força violenta. Apesar de a câmera estar fixa, diferentemente da câmera na mão mais influente ao longo do filme, a inquietação e desespero da cena está diretamente ligada à movimentação do carro, recurso fundamental para dar suporte cênico ao texto falado por Paulo Martins que flerta com a loucura, a sanidade, o lirismo e a política. Portanto,

20 Em 6'47", interior, carro, Paulo Martins dirige de maneira afobada enquanto fala com Sara, que está no banco do passageiro. A câmera está frontal e presa no interior do veículo, enquadrando-os em primeiro plano. O poeta acusa o político Vieira de ser fraco, de se recursar a lutar, Sara pondera que ainda não é o momento, pois a luta derramaria muito sangue do povo inocente. Ele continua falando com revolta e sobre a necessidade da luta armada, acusando a burguesia de covardia, mesmo que a luta venha com a certeza da morte. Em 7'20", corta para a estrada, onde dois policiais estão posicionados em cada lado da pista acenando para que pare o carro. Paulo Martins continua declamando suas palavras poeticamente, a câmera acelerada acompanha a velocidade do carro. Em 7'25", a câmera, à frente do carro e do policial na moto que persegue o casal, acompanha a perseguição. Ouve-se, ao fundo, o som da polícia e o poeta gritando "Eu preciso cantar, eu preciso cantar!". Em 7'26", o policial na moto atira no carro. Já em 7'28", plano geral que mostra a perseguição das motos em cada lado da estrada e o carro no meio bastante acelerado e um pouco descontrolado. Já no minuto 7'32", interior do carro, câmera frontal, em primeiro plano, Paulo Martins continua declamando uma poesia com forte apelo pessimista frente ao quadro político da narrativa.

o conjunto de elementos cinematográficos – o texto delirante, a direção do carro meio desgovernada, a perseguição policial, as interpelações com Sara – desenham uma atmosfera de tensão do universo particular do personagem que está completamente referenciado no universo geral da narrativa fílmica.

4. *Flashbacks* do poeta

Terra em transe tem uma construção narrativa diretamente ligada aos *flashbacks* do personagem Paulo Martins. A montagem do filme está completamente a serviço dessa ação do poeta que, de certa forma, parecer impor um ritmo insaciado e inconstante à própria montagem. Por isso, a obra não tem uma narrativa cronológica, a todo momento as cenas se interpelam de maneira atravessada, sem necessariamente estarem submetidas a um tempo cronológico, em que uma cena segue um encadeamento direto à outra.

A montagem parece se comunicar com a voracidade da fome, a mesma fome que fundamenta a estética acelerada, rebelde, violenta e, em certa medida, subversiva. *Terra em transe* começa com uma sequência de calmaria sobre o mar de Eldorado; em seguida, abre-se para uma sequência[21] do político Felipe Vieira cheia de rupturas; depois, corta para outra sequência[22] em que Paulo Martins está no carro com Sara e, por fim, é apresentada a sequência[23] do poeta Paulo Martins vagando por uma duna com uma arma na mão e tendo alguns devaneios. A montagem atonal deste conjunto inicial de sequências não respeita um encadeamento temporal cronológico da narrativa, foi montado de forma a quebrar com essa expectativa. Ao mesmo tempo que esse recurso de montagem parece criar uma atmosfera caótica, fragmentada e difusa, também parece estar a serviço de um equilíbrio das forças tensionadas na obra pois, no seu decorrer, o filme vai fornecendo ferramentas narrativas capazes de reconstruir esses pedaços – políticos e poéticos – propositalmente quebrados e dispersos.

21 *Vid.* nota 9.

22 *Vid.* nota 20.

23 *Vid.* nota 14.

É perceptível a influência da escola soviética de montagem em *Terra em transe*, sobretudo do cineasta e teórico de cinema Sergei Eisenstein, visto que essa obra condensa vários métodos de montagem propostos pelo realizador soviético. Glauber Rocha toma contato com os filmes de Eisenstein[24] durante seus anos de formação cinematográfica em Salvador, no Clube de Cinema da Bahia, projeto encabeçado pelo crítico de cinema Walter da Silveira, um dos primeiros interlocutores de Glauber Rocha.

O cinema dialético do construtivismo soviético, pós-Revolução de 1917, vai ressoar fortemente nos filmes de Glauber Rocha. Em *Terra em transe* é notória a presença de várias técnicas de montagens eisensteinianas[25], dentre as quais se destacam a montagem rítmica, a atonal e, sobretudo, a inte-

24 Lacerda (2012, p. 49) resgata uma importante homenagem de Glauber Rocha a Walter da Silveira publicada no *Jornal da Bahia*, em 13 de novembro de 1970, na ocasião da morte de Silveira. No trecho, Rocha deixa evidente não só a importância do Clube de Cinema da Bahia e de seu mestre Walter da Silveira, como também de Sergei Eisenstein, para sua formação cinematográfica, ao relatar um evento ocorrido com ele e seu colega Fernando da Rocha Peres, quando foram expulsos por Walter da Silveira da sessão de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, por conversarem e depreciarem o filme durante a exibição. Ao fim do texto, Rocha destaca que Silveira o ensinou a respeitar o cineasta soviético.

25 Partindo das contribuições do teórico e cineasta soviético Lev Kuleshov (Eisenstein, 2002, p. 79) sobre a recepção inconsciente do filme para o espectador e seus estudos sobre a atração entre os planos, a teoria cinematográfica de Sergei Eisenstein (2002, p. 79) vai propor cinco métodos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Para pensar a montagem dialeticamente é preciso entender, de antemão, sobre o Efeito Kuleshov, por meio do qual o movimento relacional entre os planos é capaz de gerar/sugerir uma ideia, um novo conceito ou um novo sentido. Visto isso, cada uma das técnicas de montagem de Sergei Eisenstein insere um elemento que a anterior não tinha. Por exemplo: a primeira delas, a montagem métrica, considera somente o tempo de duração de determinada imagem; na montagem rítmica, o conteúdo da imagem passa a ter relevância juntamente ao tempo de duração dela; já a montagem tonal, por sua vez, insere um tom (formal ou conteudístico) à sequência de imagens que seja capaz de conduzir uma certa ideia, sensação, percepção ao conjunto desses elementos; por outro lado, a montagem atonal, no caminho inverso da tonal, utiliza-se de fragmentos e de tons distintos que parecem estar dispersos e sem nenhuma relação lógica entre eles, a fim de propor um efeito maior a partir do encadeamento dessas imagens; por fim, a montagem intelectual é o método absoluto da montagem eisensteiniana, onde todas os outros métodos de montagem podem se combinar para que a justaposição entre os planos expresse ideias, conceitos e/ou pensamento. Esse breve excurso foi necessário para localizar onde a montagem de Terra em transe se ancora, visto que, para a dinâmica dialética do cinema soviético, a relação de contraste entre uma imagem/plano/sequência com outra deve ser capaz de produzir uma síntese/um salto qualitativo, ou seja, produzir uma nova ideia, um novo pensamento, uma nova compreensão, tal como a dialética hegeliana. Essa é a base da didática das imagens para Eisenstein e para o cinema construtivista soviético, e que inspirou a poética política de Glauber Rocha.

lectual. Em *Terra em transe*, a montagem é como uma dinâmica de conceitos capaz de propor ideias, compreensões e teses para pensar a realidade sociopolítica do Brasil, da América Latina e, sobretudo, do Terceiro Mundo.

Há ainda uma coerente cumplicidade na relação entre câmera e montagem, visto que uma alimenta a outra. O ritmo imposto pela câmera severa, às vezes compassado e descompassado, parece fornecer condições para um encadeamento de montagem que serve ao propósito estético da obra e, por esta relação, torna-se capaz de construir o filme enquanto *flashbacks* perturbantes que antecedem o momento da morte de Paulo Martins na narrativa. A cena[26] do poeta tendo devaneios com a arma na mão, apresentada logo no começo do filme, também é o começo da sequência final de *Terra em transe*. Nesse âmbito, Rocha (2004, p. 241) não procura propor uma síntese do filme, mas jogar uma tese enquanto uma proposta aberta ao espectador. É visível que essa tese está diretamente relacionada às facetas políticas que o filme abre e expõe. Dessa mesma forma, a montagem parece fornecer elementos alinhados à proposta fílmica de pensar os meandros das diversas formas de se fazer política.

É visível, portanto, uma correlação entre forma cinematográfica e conteúdo narrativo, pois a montagem está consonante com o universo político na trama. A escolha da sequência dos devaneios de Paulo Martins como eixo norteador do filme fornece uma desordem estética estratégica à montagem que é capaz de intensificar o impacto da obra, pois o que interessa ao diretor não é ação continuada em si mesma, mas o seu caráter simbólico (Rocha, 2004, p. 125). Por tal motivo, a obra está fundamentalmente entrecortada por uma montagem ágil, composta por ações curtas e interrompidas por cortes bruscos, sempre sugerindo o que não foi apresentado por completo, seja de maneira denotativa ou alegórica.

A partir desse quadro relacionado à montagem, é possível pensar que o caráter recortado do filme gera, como consequência, um retorno das sequências, na medida em que elas dificilmente estão finalizadas logo que são apresentadas. Tais sequências, em um momento ou outro do filme, retornam. A montagem de *Terra em transe* se dá por repetições. Essa característica,

26 *Vid.* nota 14.

portanto, é fundamental para inscrever aspectos de uma autoria de Glauber Rocha. É a partir da forma e se utilizando dela que é possível inscrever traços de autoria nesse filme.

A montagem, assim, é um recurso técnico cinematográfico precioso na construção de uma função-autor[27] que Glauber Rocha exerce neste filme e no âmbito do que ele pretendeu inscrever como parâmetro[28] para o Cinema Novo. O traço específico de uma autoria desse realizador só é capaz de se inscrever no filme, ou mesmo no cinema nacional, à medida que esse traço de autoria esteja repetido de forma estratégica dentro do próprio filme. Dessa maneira, parece que a escolha de uma montagem cheia de rupturas e retomadas vem no lastro dessa função[29].

Por outro lado, a proposta de Glauber Rocha é bastante direcionada em tratar este filme enquanto um manifesto prático da Estétyka da fome. Manifesto este que lança diretrizes para uma libertação das formas cinematográficas, políticas, poéticas às quais, nas palavras de Rocha, o mundo subdesenvolvido está submetido. A montagem intelectual de *Terra em transe*, então, seria o local onde tal tese se inscreve, visto que há um nexo – formal e conteudístico – entre essa tese e a forma como Rocha monta as imagens.

27 Função-autor é uma ideia tomada de empréstimo de Michel Foucault (1969, p. 14) para pensar o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade, quando o nome do autor é utilizado para estabelecer e caracterizar certo discurso de classificação, reagrupamento, delimitação, exclusão e oposição a outros discursos. Nesse âmbito, vale pensar como Glauber Rocha pode ter sido constituidor de um fundante e específico discurso de autoria que se relaciona às características de um artista-intelectual latino-americano. A título de provocação, cabe pensar que produções artísticas no cinema se reagruparam em torno desse eixo discursivo no qual Glauber Rocha foi um dos catalizadores e, em consequência disso, também cabe pensar outras produções que não conseguiram se reagrupar ao redor desse núcleo e que foram excluídas ou postas à margem desse regime de autoria do cinema moderno brasileiro.

28 O parâmetro aqui seria a noção de autoria engendrada na figura de um artista-intelectual latino-americano que foi tratada anteriormente.

29 Eduardo Escorel é o montador de *Terra em transe*, bem como de outros filmes posteriores de Glauber Rocha. Escorel, inclusive, é uma figura muito atuante ao longo do cinema nacional até hoje, tendo montado vários filmes de realizadores ligados ao movimento do Cinema Novo brasileiro, como: Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, entre outros. Caberia até mesmo abrir uma discussão sobre o caráter de autoria presente nas montagens de Eduardo Escorel, mas isso é caminho para outro momento. Por ora, importa destacar os traços distintivos de sua primeira parceria fílmica com Glauber Rocha na montagem em *Terra em transe*.

Pensando por dentro desse nexo lógico, é possível tratar a montagem de *Terra em transe* como uma metonímia da proposta estético-política de Glauber Rocha que é o manifesto *Eztétyka da fome*. Isso quer dizer que, no âmbito da cinematografia, a montagem é o espaço cinematográfico onde a retórica desse manifesto passa a estar inscrita e localizada, tendo em vista que há uma contiguidade simbólica entre o que Glauber Rocha escreve em *Eztétyka da fome* e a maneira como a montagem de *Terra em transe* foi concebida.

Nesse sentido, cabe pensar essa metonímia por duas vias compreensivas[30]. De um lado, a fome como resultado de processos coloniais e, de outro, a fome como um recurso estético fundado na própria limitação técnico-cinematográfica que realizadores terceiro-mundistas estavam sujeitados. A montagem de *Terra em transe* se dá por repetições e cortes bruscos, tal como a dinâmica da fome nos países subdesenvolvidos. A fome sempre foi uma constante em países latino-americanos, bem como em outros países que estão ou estiveram sob algum domínio colonial ou imperialista[31]. Dito

30 Nenhuma dessas vias compreensivas está alinhada com aquela comentada por Gilles Deleuze (2018) ao ler Roman Jakobson e Jean Mitry em que, salvaguardando algumas diferenças, estes dois últimos autores trabalhavam na chave que o cinema seria propriamente metonímico, por proceder por justaposição e contiguidade. Dessa forma, o cinema não procederia por metáfora, mas, sim, "por uma expressão metafórica que esteja fundada na metonímia" (pp. 232-233). Não me alongarei nessa discussão, pois o que importa destacar aqui é que este trabalho não se serve dessas compreensões sobre metonímia, visto que elas estão voltadas somente às relações de contiguidade que há entre elementos internos à obra. Desta feita, a leitura metonímica proposta aqui vai compreender a montagem (elemento interno próprio ao filme) em uma relação de contiguidade com um elemento externo ao filme (o manifesto da *Eztétyka da fome*).

31 Rezende (2003), à luz das contribuições de Josué de Castro, vai ressaltar que, para indagar sobre a fome no mundo moderno, é preciso indagar sobre a atuação colonialista e imperialista de países do hemisfério norte sobre países latino-americanos, asiáticos e africanos. Ao compreender a fome como um fenômeno social, é preciso, sobretudo, dar atenção aos elementos históricos frutos de processos coloniais: "O fato de que uma área de tão grandes possibilidades naturais seja ocupada por nações economicamente secundárias não é consequência direta nem de inferioridades raciais nem de ações dissolventes do meio. Não é mal de raça nem de clima. E mal de fome. A fome tem sido, através dos tempos, a peia que entrava sempre o progresso latino-americano. (...) E a fome vem de longe. Desde os primórdios da descoberta destas terras, decorrendo do seu passado, da história de sua colonização e exploração econômica mal conduzidas" (Castro *apud* Rezende, 2003, p. 232). Frantz Fanon (1968) também vai destacar sobre a constante da fome nas massas colonizadas dos países subdesenvolvidos, onde "a frente da fome e do obscurantismo, a frente da miséria e da consciência embrionária devem estar ali presentes no espírito e nos músculos dos homens e mulheres" (p. 166).

de outra maneira, a fome das massas colonizadas não acaba – mesmo que saciada uma vez –, sua tendência é sempre retornar, como se ela operasse num ciclo perene de interrupções e retomadas. Nesse âmbito, na história do colonizado não lhe é permitido romper definitivamente com a fome, pois ela é leal à imposição colonial.

Uma outra via compreensiva a essa relação metonímica está na percepção da fome como um recurso estético no filme decorrente da própria limitação técnica do cinema de países do Terceiro Mundo. Essa limitação técnica se apresenta no filme por uma montagem impetuosa, visceral, experimental, permeada por um ritmo agonizante e desesperado, a fim de destacar uma certa marginalidade deste tipo de cinema, em que a violência da montagem pode ser lida como a própria expressão cultural da fome (Rocha, 1965).

5. Uma revolução simbólica em *Terra em transe*

Ao tomar *Terra em transe* para refletir sobre uma noção de autoria em Glauber Rocha e no Cinema Novo, foi preciso, antes, localizar e acessar algumas categorias de percepção e apreciação que ditaram determinadas diretrizes para a constituição de um tipo de cinema de autor no Brasil e que estão presentes no filme e no Cinema Novo.

A partir disso, é perceptível o esforço de Glauber Rocha em promover uma revolução simbólica a partir da construção/conversão coletiva de um olhar partir de um novo cinema moderno e brasileiro. A mobilização de alguns recursos fílmicos já mencionados anteriormente – câmera, texto/poesia, roteiro, locações, fotografia, atuação, trilha sonora, montagem, entre outros – propunham um novo quadro analítico ao cinema nacional, ao reconstruir algumas formas cinematográficas que se destinavam a gerar um processo de estranhamento e desbanalização do olhar da massa, frente ao quadro narrativo apresentado na obra. Não à toa, Glauber Rocha, assim como Sergei Eisenstein, dá muita importância ao corte, ao jogo de oposições, à ruptura das imagens para que o filme seja capaz de gerar desconforto e choque por meio de seus planos cinematográficos. Aspecto importante que desenha bem as escolhas do realizador, bem como define a fronteira entre as imagens, de modo a gerar algum desconforto/choque no espectador, ao contrário do que

o cinema tradicionalmente fazia com cortes quase imperceptíveis para dar uma continuidade naturalista ao encadeamento de imagens.

Nesse âmbito, a reconstrução de uma nova ordem simbólica, desenhada pelas diretrizes do manifesto da *Eztétyka da fome* em *Terra em transe*, convergia no seguinte enunciado geral: limpar os exotismos das formas artísticas que tenham como referente o olhar europeu colonizador. Além desse aspecto, ajustava-se também uma investida contra dissonâncias e ruídos que minavam a relação entre arte e política no Brasil que, na visão do cineasta baiano, compunham um quadro geral das artes do Brasil daquele momento. Esse último aspecto foi substancial para entender os parâmetros que delinearam um tipo de autoria cinematográfica.

A política dos autores para um segmento desse novo cinema brasileiro, além de reconhecer a importância da composição artesanal e de inovações técnicas na linguagem, deveria também promover formas de autoria pela própria capacidade do cineasta de desenhar uma ética em sua estética e aspectos políticos em sua *mise-en-scène* (Rocha, 2003, p. 36).

O que se admite então como condição fundamental nesses trabalhos fílmicos é saber tomar uma crítica de arte empenhada em articular o problema social e o problema de estilo. Tais característica vêm no caudal da tradição herdada do modernismo brasileiro dos anos 1920, que torna fundamental a composição de uma forma nova, a cristalização de um novo olhar e a consciência da particularidade local e seus desafios como caminho de inserção num debate universal (Rocha, 2003, p. 19). Diretrizes por meio das quais os realizadores de cinema deveriam erguer suas formas fílmicas.

É crucial pensar ainda que a autoria do Cinema Novo está alicerçada em uma dimensão revolucionária de seu compromisso com a arte. Não obstante, a triangulação entre a técnica fílmica, a *Eztétyka da fome* e uma ética amparada nas condições sócio-históricas latino-americanas fazem parte do projeto de reconstrução das estruturas simbólicas do que viria a se constituir como o Cinema Novo. Projeto no qual *Terra em transe* se materializa enquanto expressão cinematográfica incontornável daquele momento e que, ainda hoje, parece reverberar como uma matriz que fornece diretrizes de autoria ao cinema brasileiro contemporâneo.

Referências

Astruc, Alexandre (1948). *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra stylo*. Recuperado em 12 de julho de 2021, de https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm.

Augusto, I. R. (2012). Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural e a condição do artista e intelectual latino-americano. *Dimensões*, 29, 189-207.

Bourdieu, P. (2014). *Manet: uma revolução simbólica*. São Paulo: Novos Estudos.

Bazin, A. (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers du cinéma*, n.º 70.

Carvalho, J. D. (2015). Notas sobre performance e recepção de Jean-Luc Godard no Brasil na visão de Glauber Rocha. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, *4*(1), 381-396.

Costa, A. (1989). *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo.

Deleuze, G. (2018). *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34.

Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Elias, N. (1995). *O Processo Civilizador, volume I*. Rio de Janeiro: Zahar.

Fanon, F. (1961). *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Farias, E. (2015). Pensando o Brasil em filmes. *Anais do XIX Seminário Interno de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento – ICS/UnB*, Brasília.

Foucault, M. (1969). O que é um autor? *Bulletin de la Societé Française de Philosophic*, 63.º ano, n.º 3, 73-104.

Lacerda, G. B. M. (2012). *Der Leone Have Sept Cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA, Brasil.

Nascimento, E. (2011). *Derrida e a literatura*. Niterói: Eduff.

Oliveira Jr., L. C. (2013). *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas. São Paulo: Papirus.

Rezende, M. J. (2003). Colonialismo, subdesenvolvimento e fome em Josué de Castro. *Cadernos de Estudos Sociais*,*19*(2), 227-246.

Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.

Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.

Schwartz, R. (2000). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34.

Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, n.º 31.

Xavier, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

Audiovisual

Rocha, G. (Dir.) (1967). *Terra em transe*. [Filme].

Janela Indiscreta (2018). *Cinema: Eis a Questão – Terra em Transe*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HtOQR1jSSek&t=220s