

Deus e o Diabo na Terra do Sol:

Glauber, Barthes e Brecht - Uma Possível Tríade para “*Os Caminhos da Liberdade*”

“De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Esse miserabilismo do Cinema Novo opõem-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (A estética da fome, Glauber Rocha in GOMES, Glauber Rocha, esse vulcão, p. 595-596)

“A grande história é sempre a mesma história, enquanto reinar a tirania não haverá felicidade”. (Glauber Rocha in obra citada, p. 534)



Glaubber Silva Lauria

Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade Estadual do Mato Grosso – UNEMAT / Campus Tangará da Serra. Bolsista CAPES. Orientador: Edson Flávio Santos.

glaubber.lauria@unemat.br

O manifesto *A estética da fome* escrito por Glauber Rocha traz em si todo o projeto ideológico que norteariam as criações do Cinema Novo, projeto esse que visava expor as mazelas de uma país de dimensões continentais com uma das piores distribuições de renda do planeta e uma carga tributária não encontrada em nenhum outro país do mundo, cultura *sui generis* onde mesclaram-se diversos elementos étnicos em sua formação social, portador das mais extremas contradições onde convivem a fome e a miséria com a opulência e o luxo, a exuberância intelectual com os mais deploráveis índices de analfabetismo, o manifesto que tinha por desejo e soube fazê-lo em seu momento, foi desnudar a tragédia em crescimento chamada Brasil.

Filmado em mil novecentos e sessenta e três em Monte Santo no sertão da Bahia e representante do Brasil no ano posterior no Festival de Cannes na França, **Deus e o diabo na terra do sol** foi indicado à Palma de Ouro no mesmo ano e tem direção, roteiro, argumento e canções escritas por Glauber Rocha.

“Há um limite entre a genialidade e a loucura. Em algum momento parece que Glauber Rocha o atravessou. Mesmo porque sempre foi um transgressor. Meu filme favorito de Glauber é um momento seminal na cultura brasileira, gerador até do Movimento Tropicalista.

Terra em Transe. Gênio ele foi ao usar toda sua habilidade baiana para se tornar líder do movimento do Cinema Novo Brasileiro, uma figura carismática que conquistou o mundo cinematográfico de sua época, chegando a ser votado melhor diretor do Festival de Cannes. Em determinado momento ele teve o mundo a seus pés”. (FILHO, OS 100 Maiores cineastas, p. 124)

Os Sertões, de Euclides da Cunha, a Semana de Arte Moderna de mil novecen-

tos e vinte e dois, os romances de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo, o cangaço do Bando de Lampião e Maria Bonita, o *Sebastianismo* místico herdado dos portugueses, um messianismo delirante, a tradição do banditismo à brasileira, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Western* americano, o *Neo-Realismo* italiano, o cinema do russo Serguei Eisenstein e do sueco Ingmar Bergman, o teatro revolucionário do alemão Bertold Brecht e toda uma composição de urdidura barroca são elementos que compõem e inspiram o filme, mas não podem por si mesmos explicar como esse amálgama deu origem a um dos filmes mais importantes feitos no país.

“A autoria em Glauber não é determinada pelo signo da subjetividade do artista, há nela algo que supera sua auto-referência, sua mitificação; na loucura, na violência, na poesia, em toda a singularidade de seu cinema parece haver uma comunhão secreta, pronta para dissolver-se em nossas subjetividades, em nossas ideias. E quais constelações virão por desabar em nossas cabeças, quais cachoeiras, se sertões já são mares, e se sonho pode na garganta da fome vir e miséria medrar e mínimo possibilitar, o audiovisual como cabala desse encontro (?) porque o novo não tem data, é o enigma inevitável.” (PEDRO PAULO ROCHA in PUPPO E HADDAD, Cinema marginal e suas fronteiras, sem página.)

Se o texto manifesto *A Estética da Fome* prefigura e problematiza as questões abordadas no filme, sendo ele escrito depois da filmagem deste, não podemos perder de vista o conclave de questões que permeavam a época. A revolução cubana, a Guerra Fria, as reformas de base anunciadas pelo governo Jango (João Goulart), a queda desse mesmo governo, o golpe militar, etc.

Como em uma grande orquestração, o tom épico-barroco da obra, com músi-

cas de Heitor Villa-Lobos, Sebastian Bach e a cantoria do romance popular típica do sertão nordestino, somos apresentados ao casal Manoel e Rosa, que vivem de modo paupérrimo em meio a seca e a miséria. Sonhando com dias melhores, Manoel vai à cidade vender a farinha que produz com a esposa e fazer a partilha do gado com o coronel Moraes, este imputa ao vaqueiro a perda de quatro reses, uma discussão se inicia e Manoel mata o coronel. Perseguido por jagunços até a sua casa, esses assassinam sua mãe, Manoel mata os dois jagunços, enterra a progenitora e parte com Rosa para Monte Santo, colocando seu braço armado a serviço do beato Sebastião, líder fanático religioso que prega a volta da monarquia e a redenção de seus seguidores com a promessa de um paraíso em plena penúria do sertão.

O crédulo vaqueiro, apoiando-se sempre em crenças exteriores à sua realidade, deixa-se guiar por esse “Antônio Conselheiro” em delírio místico, Rosa personifica a racionalidade que Manoel não possui, postando-se ao seu lado como uma consciência crítica que percebe a ausência de saída nas situações limites que enfrentam,

apesar de suas poucas falas nos diálogos do filme, a personagem da sertaneja nunca se deixa ludibriar por discursos extrínsecos a sua realidade.

O beato Sebastião faz o sacrifício de uma criança pretendendo com este gesto purificar Rosa, essa toma o punhal de tal gesto e assassina o beato. Entra em cena Antônio das Mortes, que a soldo da igreja e de outro coronel, aceita liquidar com o bando que segue o beato. Sobrevivem ao massacre Manoel e Rosa, guiados pelo cego Júlio até o que restou do bando de Lampião e Maria Bonita: Corisco, Dadá, Sabiá e Macambira. Manoel, sempre crédulo, entra para o cangaço rebatizado de Satanás; Antônio das Mortes cerca o bando, mata Corisco, alveja Dadá, Sabiá e Macambira partiram, Rosa e Manoel correm pelo sertão, Rosa cai e Manoel segue, o filme acaba com a imagem do mar.

O argumento do filme e sua ambientação no Nordeste não parecem representar uma novidade, em sentido absoluto: já Lima Barreto, e muitos outros em suas pegadas, haviam afrontado o tema. Mas Glauber destaca-se do folclore barato e



Tim Maia 1
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)



Abelha
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)

do aspecto mortificante que havia caracterizado aqueles outros filmes e realiza uma grande obra de pesquisa e de síntese sobre as lendas, os poemas e os cantos populares brasileiros. Seja pelo fato de que os personagens de “Deus e o Diabo” fossem claramente definidos e estruturados historicamente: Lampião morrera em 1938, Corisco, seu lugar-tenente, em 1939, e Sebastião parece-se tanto àquele Antônio Conselheiro que, no fim do século XIX, tanto trabalho deu ao governo revolucionário. Sobre essa base real Glauber inseriu, com a figura do romancista cego, o elemento de ligação narrativo e moral que introduz, comenta e repropõe, como um coro de tragédia grega (nota do autor: não se deve esquecer que, naqueles anos, o sistema de “jolly” como comentário à história foi relançado e usado pela tendência “exortativa” do teatro brasileiro, representada pelo Teatro de Arena de São Paulo, na peça *Zumbi dos Palmares*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.), até mesmo por meio do acorde estrutural com a música de Villa-Lobos e os cantos populares transcritos e elaborados por Sérgio Ricardo, uma situação que existia, sim, desde o fim dos anos 30, como nos sugerem muitos elemen-

tos do filme (por exemplo, a repressão do cangaço e o florescer do beatismo), mas que também é validíssima dado o status “in fieri” das vanguardas políticas brasileiras no início dos anos 60. O próprio Glauber declarou: “... *Deus e o Diabo na Terra do Sol* era o resultado de um impacto violento que eu havia sofrido naqueles anos, entre as informações e conhecimentos que possuía da realidade brasileira e as informações e conhecimentos que estava adquirindo da cultura europeia. Todos nós, por exemplo, naqueles anos estávamos desejosos de libertar-nos da fase ‘Cahiers du Cinéma - Nouvelle Vague’, e de aproximarmos-nos mais da tradição realista do cinema italiano. (VALENTINETTI, Glauber – um olhar europeu, p. 58, 59)

Se as personagens deblateram-se sem nunca encontrar a saída ou respostas para suas vidas, é esse movimento dialético que pretende vir de encontro ao espectador, gerando o desconforto necessário para a tomada de consciência do mesmo; a proposta do cinema Glauberiano pretende-se como “arte revolucionária” por excelência, almejando ser para aqueles que empreendem sua aventura um fator de reflexão



Torre de TV
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)



Sushi
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)

sobre a realidade brasileira incontornável, por isso o tom épico, o extravasamento da violência, a busca exasperada por soluções miraculosas que não encontram-se nem dentro da religião messiânica, nem na vingança sanguinária do cangaço e sim na tomada de consciência que não acontecendo nas personagens, deve obrigatoriamente ser resolvida pelo espectador que acompanha suas sagas.

Roland Barthes, em seu **Crítica e Verdade**, refletindo sobre o teatro de Bertold Brecht no texto *A revolução brechtiana*, afirma-nos algo que cabe perfeitamente para a abordagem do cinema de Glauber Rocha e seu desejo de transformação da realidade através da sétima arte:

Ora, surge um homem cuja obra e pensamento contestam radicalmente essa arte nesse ponto ancestral que acreditávamos, pelas melhores razões do mundo, ser “natural”; que nos diz, desprezando toda tradição, que o público só deve engajar-se pela metade no espetáculo, de modo a “conhecer” o que lhe é mostrado, ao invés de se submeter a ele; que o ator deve dar à luz essa consciência denunciando seu papel, não o encarnando; que o espectador não deve nunca identificar-se completamente com o herói, de sorte que ele permanece sempre livre para julgar as causas, depois os remédios de seu sofrimento; que a ação não deve ser imitada, mas contada; que o teatro deve cessar de ser mágico para se tornar crítico, o que será ainda para ele o melhor modo de ser caloroso. (BARTHES, Crítica e verdade, p. 130)

Esse premente desejo de fazer da obra de arte fator transformador da realidade continua a ser dissecado por Barthes no mesmo livro em um outro texto intitulado *As tarefas da crítica brechtiana* e, mais uma vez ele nos serve perfeitamente como apontamentos de observação para situ-

armos a proposta à Trotsky da “*Revolução permanente*” que significava o Cinema Novo proposto por Glauber:

Aliás, a própria obra fornece os elementos principais da ideologia brechtiana. Só posso assinalar aqui os principais: o caráter histórico, e não “natural” das desgraças humanas; o contágio espiritual da alienação econômica, cujo último efeito é cegar sobre as causas de sua servidão os próprios indivíduos que ela oprime; o estatuto corrigível da Natureza, a manejabilidade do mundo; a adequação necessária dos meios e das situações (por exemplo, numa sociedade má, o direito só pode ser restabelecido por um juiz velhaco); a transformação dos antigos “conflitos” psicológicos em contradições históricas, submetidas como tais ao poder corretor dos homens. (BARTHES, Crítica e verdade, p.136)

Se hoje nos parece surpreendente uma arte tão engajada em denunciar e tentar mudar a realidade de seu país, basta que pensemos na polarização política vivida no período da Guerra Fria para entendermos os sonhos revolucionários que então marcavam os debates em torno da função da arte como motor de mudança das estruturas sociais vigentes. A falência dos modelos revolucionários deixou-nos um travo cético e alienado no céu de bocas onde não mais brilham estrelas desejosas de mudanças, mas se pensarmos que a essa mesma época jovens brasileiros se juntavam a grupos armados como a ALN, o MR-8, e a VAR-PALMARES para combater a ditadura, podemos compreender a esperança e anseios que guiavam tais realizadores do Cinema Novo, como Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, etc.

O Cinema Novo enquanto movimento estético encarnava esses ideais. Se a politização de uma parte da elite intelectual da época criou uma arte engajada com as ne-

cessárias mudanças sociais que estremece-ram o país ao ponto de ficarmos entregues a uma ditadura que durou de mil novecentos e sessenta e quatro a mil novecentos e oitenta e cinco, não é descabido afirmar que uma mudança radical estava prestes a eclodir no país. Atentemos ao fato que desde de A Semana de Arte Moderna estávamos nos redescobrimos como nação, a geração de trinta com os romances regionalistas, os sociólogos Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, os teatros de vanguarda da Arena, de José Celso Martinez Corrêa, a fundação do C.P.C., o Centro Popular de Cultura; todos esses acontecimentos artísticos e intelectuais faziam com que o cinema brasileiro se libertasse das chanchadas das produtoras Atlântica e Vera Cruz, e engajas-se também no debate político e histórico que ao mesmo tempo questionava e desejava fundar um novo país.

A idéia de “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, de Glauber Rocha, resume o ponto de vista do Cinema Novo: se não havia dinheiro para mover a câmera em carinhos, fazendo *travellings*, o diretor de fotografia a pegaria na mão – a “idéia na cabeça” devia suprir as dificuldades econômicas. Partia-se do ponto inverso adorado pela Vera Cruz e outros estúdios: um filme brasileiro só interessaria ao público estrangeiro se abordasse aspectos da vida diferentes daqueles enfocados por norte-americanos, italianos, franceses, etc. Os filmes não deveriam tentar se parecer com que os outros países apresentavam. A grande força do Cinema Novo foi justamente ter se voltado para o Brasil,

Sashimi
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)

procurando temas e personagens brasileiros e constituindo uma estética brasileira, baseada em suas próprias limitações econômicas. Com isso, usou lições do neo-realismo (sair dos estúdios, cortar custos) e da Nouvelle vague (equipamentos leves), para chegar a um resultado original. Foi o primeiro país do Terceiro Mundo a fazer isso e, nessa medida, influenciou a produção de outros países da América Latina e da África. Pela qualidade do trabalho de seus principais cineastas, em particular Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, acabou adquirindo respeito internacional. (ARAUJO, Cinema – o mundo em movimento, p. 85.)

Para que percebamos a importância do debate político e a polarização Capitalismo (E.U.A.), versus Comunismo (U.R.S.S.) vivida no período basta nos atentarmos a condição de sujeito históri-



co que permeava todo o debate de meados dos anos sessenta, sejam com os textos de Jean-Paul Sartre ou Albert Camus, o cinema de Jean-Luc Goddard ou François Truffaut. Mais uma vez nos valemos de Roland Barthes, o mais eminente crítico em atuação à época:

O que Brecht toma ao marxismo, não são palavras de ordem, uma articulação de argumentos, é um método geral de explicação. Disso decorre que no teatro de Brecht os elementos marxistas parecem sempre recriados. No fundo, a grandeza de Brecht, sua solidão também, é que ele inventa constantemente o marxismo. O tema ideológico, em Brecht, poderia ser definido muito exatamente como uma dinâmica dos acontecimentos que entrelaçaria a constatação e a explicação, o ético e o político: conforme ao ensinamento profundo do marxismo, cada tema é ao mesmo tempo a expressão de querer-ser dos homens e do ser das coisas, ele é ao mesmo tempo protestador (porque desmarcara) e reconciliador (porque explica). (BARTHES, Crítica e verdade, p. 136, 137)

Se a iconoclastia das imagens de Glauber Rocha em **Deus e o diabo na terra do sol** possui um devastador derruir de mitos, onde caem sucessivamente, o trabalho como símbolo de nobreza e dignidade, a religião como fator de ordenação e redenção social, a revolta vingativa contra os detentores do poder, esse mesmo percurso não aponta para uma inutilidade da luta ou um conformismo sobre serem imóveis as estruturas sociais. O que resulta dessa sulfurosa procela sertaneja é o premente sentimento de que a injustiça que grassa no seio da população mais carente e necessitada, tem explicações nada confortáveis sobre suas origens, inadmissíveis para todos aqueles que conseguem sair das garras de um servilismo colonial. O questionamento em que é lançado o espectador é

composto da revolta mais pura e justa, ali- cerçado em uma dialética de opressores e oprimidos com fatos históricos que gritam aos mais simplórios seres, estejam eles de que lado estiverem dessa conjuntura tantas vezes discutida e nunca resolvida.

Se as personagens de **Deus e o diabo na terra do sol** não conseguem desenre- dar-se da malha de opressão, misticismo e violência que os assola, o mesmo não aconte- ce com os espectadores que acompa- nham suas sagas, pois:

Compreendemos agora por que nossas dramaturgias tradicionais são radical- mente falsas: elas engodam o especta- dor, são dramaturgias da abdicação. A de Brecht detém ao contrário um poder maiêutico, representa e faz julgar, é ao mesmo tempo agitadora e isolante: tudo aí concorre para impressionar sem afo- gar; é um teatro da solidariedade, não do contágio. (BARTHES, Crítica e verda- de, p. 127)

O famoso *distanciamento* proposto por Bertold Brecht, onde a relação criada entre a obra e o espectador, não é mais catártica, mas crítica, onde o que acontece não é uma identificação passional, mas uma positiva atitude de reflexão, onde o resultado não é mais alívio, mas revolta, não mais o apaziguamento, mas o inconformismo.

Além de cineasta, Glauber Rocha era também um intelectual como poucos, tendo produzido uma imensa massa de textos críticos veiculados seja na imprensa ou em manifestos, cartas, desenhos, poemas, roteiros, peças, romances; podendo-se muito bem aplicar a ele as mesmas palavras que Roland Barthes aplica mais uma vez ao teatro de Bertold Brecht:

Para tanto, dispomos de duas espécies de textos: primeiramente os textos teóri- cos, de uma inteligência aguda (não é de

modo algum indiferente encontrar um homem de teatro inteligente), de uma grande lucidez ideológica, e que seria pueril querer subestimar, sob pretexto de que são apenas apêndice intelectual de uma obra essencialmente criativa. É certo que o teatro de Brecht foi feito para ser representado. Mas antes de o representar ou de assistir à sua representação, não é proibido compreendê-lo: essa inteligência está ligada organicamente à sua função constitutiva, que é de transformar um público no mesmo momento em que ele se diverte. Em um marxista como Brecht, as relações entre a teoria e a prática não devem ser subestimadas ou deformadas. Separar o teatro brechtiano de suas bases teóricas seria tão errôneo como querer compreender a ação de Marx sem ler o *Manifesto Comunista*, ou a política de Lenine sem ler *O Estado e a Revolução*. Não existe decisão de Estado ou intervenção sobrenatural que dispense graciosamente o teatro das exigências de reflexão teórica. Contra toda uma tendência da crítica, é preciso afirmar a importância capital dos escritos sistemáticos de Brecht: não é enfraquecer o valor criativo desse teatro considera-lo como um teatro pensado. (BARTHES, Crítica e verdade, p. 135, 136)

Essa sistematização de pensamento que atravessa teoria, crítica e criação artística possibilita esse resultado revolucionário que temos salientado. O estudo e a reflexão capacitam o criador cultural a enxergar na urdidura da obra os efeitos que serão o resultado de seu consumo pelo público e, com base nessa premissa, é gestada uma obra como **Deus e o diabo na terra do sol**, cordel barroco, épico sertanejo, filme manifesto, onde sem se descurar do acabamento estético temos o grandioso convite para se pensar o antagonismo das forças de produção e suas relações de exploração para com aqueles que produzem a riqueza de que poucos privam.

Fica patente a distância desejada na es-

tética do Cinema Novo de um cinema industrial, de uma indústria de entretenimento, da chamada *indústria de sonhos* como é comumente intitulada Hollywood. A proposta de um cinema que toma a si a responsabilidade de transformações sociais não pode mais com suas imagens afagar ludicidade e magia no cérebro de seus espectadores, a dureza dessas fotografias de rostos vincados pelo sol, corroídos pela fome, ulcerados por um trabalho degradante, são postulados políticos, são clamores urgindo por tomada de consciência, são posicionamentos onde o artista abandona um esteticismo de requinte e ostracismo para fazer frente a um povo que o analfabetismo faz com que permaneça sem voz.

Deus e o diabo na terra do sol não é apenas um dos mil filmes que se deve assistir antes de morrer; Glauber Rocha não é apenas um cineasta admirado pelos mais importantes realizadores do cinema mundial como Martin Scorsese ou Bernardo Bertolucci; trata-se de obra que extrapola os limites da criação artística e importância histórica para ser inserida nos anseios fundamentais dos homens que desejosos de justiça não medem esforços para alterar a realidade de seu tempo e de alguma forma contribuir para o engrandecimento dos seres enquanto gênero humano.

...câncer de paixão, não deixar o pessimismo abater, não temer o anjo cair, não calar jamais em tempo de secas, em tempo de fome, nunca cessar as apostas, tomar o dragão e beber com ele, não matar o pai, digerir o pai, **Câncer** é a fome de Di, a fome de *Idade da terra*, seu sonho de futuro; o Cinema Novo, a fome do Cinema Marginal; o teatro, a fome do cinema; o cinema, a fome do vídeo. Glauber traz em seus filmes o transe constante dessa fome de ser – tão: a arte e a vida, a estética e a política, o cinema e o vídeo, a visão e o corpo; seu cinema é para se comer porque é o sonho em si – visão em corpo, luz e projeção – em



Zé Ninguém
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)

irradiação e presença. Há algum encontro possível com a história? Nossas raquíticas políticas culturais, vastas doses de amnésia e de pérolas aos porcos, primeiríssimas páginas dos jornalistas brasileiros, pastelarias, e que o ministério da cultura se transforme em ministério da fome e passe a pedir esmolas, assumo seu raquitismo. A cadente indústria cinematográfica nacional nos redimirá da decadência cultural? O anjo da história com os olhos arregalados, a boca dilatada, as asas envergadas – prestes a alçar vôo para o meio da tempestade, a

ruína que do céu cai até seus pés. Há algum encontro possível quando a história nos chega como barbárie?" (PEDRO PAULO ROCHA in PUPPO e HADDAD, Cinema marginal e suas fronteiras, sem página.)

Se "O homem está condenado a sua liberdade" como bem afirma Jean-Paul Sartre em sua filosofia existencialista, essa mesma filosofia nos diz que a única forma plena de exercer tal liberdade é projetar-se na luta para a reconfiguração do mundo qual o conhecemos, injusto e desigual. Partindo

dessa premissa, a tríade por nós proposta, Glauber, Barthes e Brecht, apontam-nos esse caminho de intelectuais para alcançar, como Sartre intitulou sua trilogia: **A idade da razão, Sursis, Com a morte na alma: Os Caminhos da Liberdade.**

“O sertão vai virar mar / e o mar vai virar sertão! / Tá contada a minha estória, / verdade, imaginação. / Espero que o sinhô / tenha tirado uma lição: / que assim mal dividido / esse mundo anda errado, / que a terra é do Homem, / Não é de Deus nem do Diabo”. (ROCHA, Roteiros do terceyro mundo, p. 284)



Tim Maia 2
acrílica sobre tela, 2012
(100x100 cm)

FICHA CATALOGRÁFICA

Deus e o Diabo na Terra do Sol
1964 / Copacabana Filmes, Rio de Janeiro
110 minutos / preto-e-branco
Filmado no sertão da Bahia

Direção / roteiro – Glauber Rocha
Argumento / diálogos – Glauber Rocha / Paulo Gil Soares

Fotografia / câmera – Waldemar Lima
Cenografia – Paulo Gil Soares
Montagem – Rafael Justo Valverde / Glauber Rocha
Música – Villa-Lobos / Bach (excertos)
Canções – Sérgio Ricardo / Glauber Rocha, sobre temas populares do Nordeste
Produção – Luis Augusto Mendes / Glauber rocha / Jarbas Barbnoza

Elenco – Geraldo d’El Rey (Manoel) / Yoná Magalhães (Rosa) / Othon Bastos (Corisco) / Sonia dos Humildes (Dadá) / Lídio Silva (Sebastião) / Maurício do Valle (Antônio das Mortes) / Marron (Cego Júlio) / João Gama (Padre) / Milton Rosa (Coronel Moraes) / Antonio Pinto (Coronel) / Habitantes de Monte Santo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Inácio. **Cinema – o mundo em movimento.** São Paulo, São Paulo. Scipione, 1995. – (História em aberto)

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo, São Paulo. Editora Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita.** São Paulo, São Paulo. Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes)

CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes – Uma biografia.** São Paulo, São Paulo. Siciliano, 1993.

FILHO, Rubens Ewald. **Os 100 maiores cineastas.** Vimarç Editora, 2001.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha – esse vulcão.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1997.

PUPPO, Eugênio, Vera Haddad. **Cinema marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70.** Centro Cultural Banco do Brasil, sem data. – (Catálogo)

ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Editora Record, 1977. **A idade da razão, Sursis, Com a morte na alma: Os Caminhos da Liberdade.**

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo.** São Paulo, São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Alhambra / Embrafilme, 1985.

VALENTINETTI, Claudio M. **Glauber – um olhar europeu.** São Paulo, São Paulo. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.