

25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBA – Salvador-Bahia-Brasil

EXPERIMENTALISMO E INVENTIVIDADE NA PRODUÇÃO DOCUMENTAL DE GLAUBER ROCHA

Tetê Mattos¹

Resumo: Análise comparativamente de três documentários de curta e média metragens do cineasta baiano Glauber Rocha, realizados nas décadas de 60 e 70. São eles: *Maranhão 66* (1966), *Di-Glauber* (1977) e *Jorjamao no Cinema* (1977). O trabalho investiga os procedimentos estéticos adotados pelo cineasta e encontra uma filiação ao movimento do cinema marginal.

Palavras-chave: Glauber Rocha, cinema documental, cinema experimental, cinema marginal.

SE a obra ficcional de Glauber Rocha é uma obra que revolucionou o cinema brasileiro, ao apontar alternativas para a realização cinematográfica, ao fazer uma leitura da nossa realidade de país terceiro mundista, inovando estética e tematicamente, o mesmo podemos afirmar da sua produção documental, que rompe com os diversos códigos estabelecidos do cinema documental, desconstruindo o mito do “realismo” do documentário enquanto cópia fiel da realidade. Esta produção documental se apresentou como inovadora, inquieta, singular e vigorosa.

Esta comunicação estará centrada na análise de três documentários dirigidos pelo cineasta Glauber Rocha, que apresentam características singulares, e a meu ver são fundamentais na obra do cineasta baiano. O primeiro deles é *Maranhão 66*, produzido no ano de 1966 com 11 minutos de duração, documentário de encomenda, onde Glauber é convidado pelo político e escritor José Sarney, para filmar a sua posse como governador do Estado do Maranhão.

Os outros dois documentários são produções de 1977 da Embrafilme, que eu estou chamando de “filmes-homenagens”. Um deles, o *Di-Glauber* o cineasta ao

¹ É mestre em Ciência da Arte e professora do curso de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. É vice-presidente do Fórum dos Festivais e organizadora da mostra Araribóia Cine – Festival de Niterói. Também é curta-metragista, tendo dirigido, entre outros, o documentário *A Maldita*.
tmattos@centroin.com.br

receber a notícia da morte do pintor Di Cavalcanti filma de improviso o velório e o sepultamento do pintor. É um curta-metragem, de 16 minutos, experimental, e que tem até hoje a sua exibição proibida pela família do pintor sob a alegação que o curta denigre a imagem de Di Cavalcanti. O outro documentário *Jorjamado no Cinema*, é um média-metragem, de 36 minutos, encomendado pelo setor de Rádio e Televisão da EMBRAFILME, que homenageia o escritor baiano Jorge Amado, filmando-o na sua residência com a família, na estréia do filme *Tenda dos Milagres* de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra de Jorge Amado, e na noite de autógrafos do lançamento do livro *Tieta do Agreste*, na Bahia.

Os três filmes abordados apresentam personagens que possuem uma relação de proximidade e até mesmo de amizade com o cineasta. O José Sarney era amigo de Glauber devido a sua afinidade literária; o Di Cavalcanti por fazer parte de uma geração de artistas e intelectuais brasileiros da qual Glauber também participava e o Jorge Amado pela sua filiação baiana. Mas se tratando de Glauber seria ingênuo associar a idéia de “filmes-homenagens”, à idolatria ou à “bajulação” dos personagens retratados. Glauber trata a matéria-prima de forma poética e com total liberdade de representação, nos apresentando muitas vezes um tom caótico, provocativo, desafiador, e em algumas vezes até mesmo desrespeitoso.

Os três filmes apresentam algumas características que marcam a obra do cineasta, tanto do ponto de vista estético, como do ponto de vista temático. A câmera na mão, princípio estético do Cinema Novo, a palavra verborrágica ou poética, e a ausências de silêncio, um cinema inconformado com as questões sociais e políticas; elementos de uma cultura popular, centralização de elementos das classes oprimidas, entre outros, que aqui serão comentados.

Começaremos a análise por *Maranhão 66*, que se difere um pouco dos outros dois curtas aqui abordados, tanto em forma, quanto em relação ao seu momento de produção. Apesar de ser um filme de encomenda sobre a cerimônia de posse do político José Sarney ao governo do Maranhão, o filme está longe de ser uma peça de propaganda política. Muito pelo contrário: Glauber desafia o político que faz promessas eleitorais e demagógicas. 80% das falas do filme é a voz off do José Sarney numa retórica típica de um político populista: “*O mandato que venho de receber tem a marca da luta, tem a chama da mais autêntica vontade popular, da liberdade de escolher e preferir, da consciência das opções...*”, diz Sarney em tom empostado.

A narrativa do filme se dá a partir da voz off de José Sarney dizendo o que o Maranhão não deseja mais – a angústia, a fome, o desemprego, a corrupção, a miséria, o analfabetismo, a mortalidade infantil, a violência, as doenças, etc... - e qual a solução (e promessas) para os problemas a partir das riquezas e potencialidades do estado – a reserva humana, as terras férteis, as palmeiras, etc... A abordagem de Glauber Rocha provoca uma terrível oposição entre a retórica de José Sarney e a realidade do estado do Maranhão. As fortes imagens de *Maranhão 66* mostram as casas miseráveis, as construções históricas abandonadas, as ruas esburacadas, as fábricas paradas, os hospitais infectos, a população miserável e as pessoas doentes. A crueza das imagens acaba por desautorizar as promessas do político eleito.

Passando à análise dos outros dois filmes percebe-se que em *Di-Glauber* e *Jorjamado no Cinema* as comparações são inevitáveis, apesar de muitos elementos singulares em cada uma das obras. Se em *Maranhão 66* a narração é feita em tom populista, nos dois outros filmes Glauber rompe com os códigos estabelecidos do documentário, desvelando novas dimensões às abordagens sobre o escritor baiano e sobre outras possibilidades de representação da morte.

No que diz respeito à narração, por exemplo, em *Di-Glauber* o filme é todo construído com uma narração em *voz over* do próprio cineasta, que assume diferentes posturas/ papéis. Num primeiro momento narra **em tom radiofônico** a matéria de Jornal do Brasil que descreve a própria filmagem:

“...*Filmagem causa espanto e irrita filha de amigo. Jornal do Brasil, Quinta-feira, 28 do 10 de 76. 1º caderno, página 15. (...) O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no velório do Mauseu de Arte Moderna.*”

Num segundo momento assume um **tom declamatório** ao ler o poema “Balada do Di”, de Vinícius de Moraes. Mas adiante o cineasta narra os encontros e desencontros que teve com o pintor, num **tom de depoimento**. E finaliza com a narração bastante descontínua de trechos de críticas escritas por Frederico Moraes sobre a obra do pintor. Aqui o **tom é de crítica**. No curta as imagens e som possuem uma autonomia.

Já em *Jorjamado no Cinema* quase não encontramos a *voz over*. O filme é praticamente todo feito em som direto, através de entrevistas ora do Jorge Amado, ora de seus familiares, ora de atores presentes na estréia do longa-metragem **Tenda dos**

Milagres, (Hugo Carvana, Antonio Pedro, Beth Mendes, Tessy Calado, Luiz Carlos Barreto...) ora por personalidades baianas (escritores e críticos). O filme é meio um cine-reportagem, é meio documentário de televisão, meio filme de família. Ao mesmo tempo em que Glauber delimita Jorge Amado como personagem/objeto vão aparecendo os constrangimentos. Nas palavras do crítico Vinícius Dantas “Glauber desorienta seu objeto, afoga-o com perguntas, antecipa-se e, desagradável, obriga-o a entrar num jogo que ele não sabe qual é.” (DANTAS, 1982, p.53)

No que se refere aos elementos narrativos tanto em *Di-Glauber* como em *Jorjamado no Cinema* percebe-se o uso de elementos reflexivos. Jacques Aumont e Michel Marie definem reflexividade como:

“Termo (...) retomado pela teoria do cinema para designar o efeito espelho provocado pelo olhar do ator para a câmera.(...) A reflexividade é, portanto, o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como ‘o filme no filme’, o ‘cinema no cinema’ e o procedimento da construção em abismo. (AUMONT e MARIE, 2006, p.254).

No campo do documentário o trabalho de Bill Nichols² possui relevância fundamental ao desenvolver seis modos de representação do documentário. O modo reflexivo desnuda o processo de produção do filme, estabelecendo um diálogo entre o documentarista e o espectador nas questões referentes aos problemas da representação.

Em *Di-Glauber* a reflexividade pode ser constatada na aparição do cineasta Glauber nas imagens; no uso de um “start” entre os planos e no desnudamento do processo de produção do filme através de momentos de meta-narração quando o cineasta conta quando resolveu fazer o filme: “...e naquele dia, então, acordando de manhã, venceu o impacto da notícia que Di morreu e resolvi fazer um filme...” Ou na imagem de matéria de Jornal com a Manchete: “Glauber Rocha filmou tudo: o velório o enterro...”.

Glauber Rocha revive, através de leitura de jornal, a sua própria filmagem, ou melhor, comenta o estardalhaço que fez no velório do pintor:

“Quando por solicitação da filha adotiva do pintor, Elizabeth, uma amiga da família pediu a Glauber para “parar com este espetáculo mórbido”: ele explicou, não se preocupe. Esta é a minha homenagem a um

² Em **Representing Reality** o teórico norte-americano cria tipologias de modo de representação do cinema documentário – modo expositivo, modo interativo, modo observacional e modo reflexivo - como uma forma operacional de categorização e classificação deste campo cinematográfico devido a sua diversidade. Posteriormente, em **Introdução ao documentário** apresenta dois outros novos modos: o performático e o poético.

amigo que morreu. Estou aqui filmando a minha homenagem ao amigo Di Cavalcanti. Agora dá licença que eu preciso trabalhar”.

Já em **Jorjamado no Cinema** a reflexividade aparece de uma outra forma: os créditos iniciais são apresentados por Tizuka Yamazaki que aparece na imagem narrando-os no plano inicial do filme. O registro de toda a preparação e movimentação da equipe para a filmagem também está visível: Glauber dá as ordens, pergunta o que está inserido em quadro, etc... Em vários planos de entrevistas escutamos a voz do diretor dando os comandos da filmagem: “Corta!”; “Tá muito bom”; “Começa a falar”; “tá desfocado”.

Na sequência em que Jorge Amado autografa o livro **Tieta do Agreste**, Glauber chega de mansinho. Jorge Amado pergunta: “*Você está aí Glauber?*” O cineasta responde: “*Claro! Filmando a sua história!*” Ou ainda na sequência em que filma as capas dos romances de Jorge Amado, onde escutamos sua voz em **tom de empostação**: ao mesmo tempo em que lê os títulos dos livros que aparecem na tela, ouvimos a voz de Glauber se dirigindo (neste momento o cineasta é quem faz a câmera) e dizendo “Foco” ou “*Fora de foco*”. A direção do cineasta também é evidenciada em outros momentos quando, além de aparecer em cena, ordena que a câmera se aproxime, ou então que interrompa a filmagem. Naturalmente desviamos a nossa atenção do entrevistado para os comandos irônicos de Glauber.

No que diz respeito à montagem dos filmes, os três curtas apresentam construções bastante diferenciadas. Em **Maranhão 66**, os 11 minutos de duração do filme apresentam 65 planos, cujas imagens estabelecem uma relação direta com o discurso de José Sarney criando uma oposição que desautoriza a sua fala. Ao contrário em **Di-Glauber**, as imagens e sons são fragmentados e dissociados. Glauber utiliza o princípio da “montagem nuclear” que defende que “a quantidade está na qualidade”. O excesso de planos – 194 para um filme de 16 minutos – imprime um ritmo frenético na narrativa, onde imagens e sons são apresentados de forma abruptas e descontínuas.

Diferente de em **Jorjamado no Cinema**, podemos observar que o filme é praticamente todo construído em planos-sequências: são 47 planos em 37 minutos de documentário (18 deles são imagens, semelhantes a um clip, de filmes baseados na obra de Jorge Amado). Porém, a descontinuidade também está presente, mas representada de uma outra forma em relação a **Di-Glauber**. Aqui ela aparece nas entrevistas que são cortadas e interrompidas abruptamente por Glauber Rocha.

No que se refere aos movimentos de câmera, podemos observar nos três documentários uma característica da obra do cineasta e do seu princípio estético do cinema: a câmera na mão e uma idéia na cabeça. Em *Maranhão 66* dos 65 planos somente 12 apresentam uma câmera fixa. O filme possui um excesso de movimentos explorados em travelings (da esquerda para a direita e da direita para esquerda) e de zooms (in e out) imprimindo uma agitação da retórica de Sarney. Em *Di-Glauber* a câmera é toda na mão, não pára nunca, muitas vezes fazendo o movimento de um pincel: Glauber fazia com a câmera o que Di Cavalcanti fazia com suas obras. Em *Jorjamado no cinema* ela se assemelha a uma câmera de reportagem, com muitos close-ups e zoom.

Em relação ao som e trilha sonora dos filmes em questão podemos observar um excesso de barulho e uma ausência de silêncio, também características da obra de Glauber Rocha. A música em *Maranhão 66* – que aparece nos momentos iniciais e finais do curta - refere-se ao som de batuque e da banda presentes no comício de José Sarney. O discurso de Sarney se sobrepõe aos ruídos de fundo da multidão e ao som de uma batida que pontua a passagem de um plano a outro. Em *Di-Glauber* a morte é barulhenta, é verborrágica. A **trilha sonora** pontua as estruturas/blocos do filme: samba (“O velório do Heitor” de Paulinho da Viola), chorinho (“Lamento”, de Pixinguinha), marcha de carnaval (“O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo), samba-rock (“Ponta de Lança Africano”, de Jorge Benjor) e sinfonia erudito/popular (“Floresta do Amazonas”, de Villa-Lobos) vão contra as convenções de uma filmagem sobre enterro: tristeza, velório, luto, caixão. Em *Jorjamado no Cinema* quase não temos música fora do ambiente do filme. E quando temos é a música “It’s wonderful”, interpretada por João Gilberto.

Do ponto de vista de postura do cineasta em relação aos seus objetos – no caso aqui os personagens José Sarney, Di Cavalcanti e Jorge Amado – percebemos um tom muitas vezes provocativo e ousado. Em *Maranhão 66* a radicalidade das imagens de miséria do Maranhão expressam um sentido provocativo no contraste da fala/discurso de José Sarney. Em *Di-Glauber* e *Jorjamado no Cinema* o tom provocativo assume

características semelhantes ao movimento do cinema marginal³, onde a irreverência, a ironia e o deboche estão presentes nestes dois últimos documentários.

Em *Di-Glauber* estas características podem ser percebidas em diversas passagens do curta-metragem. A primeira delas é na narração radiofônica na primeira sequência do filme onde o texto narrado por Glauber Rocha é de total provocação, deboche e ironia: "1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12, *Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul claro. Corta! (...) Filmagem causa espanto e irrita filha de amigo. 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12, Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul claro, camisa esporte quadriculada, sapatos marron. O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no velório do Museu de Arte Moderna*". A repetição do texto na narração é típico da estética marginal. O tom radiofônico em tom de paródia se aproxima muito da narração de **O Bandido da Luz Vermelha**, desestabilizando⁴ a imagem apresentada. A proximidade da câmera com o rosto de Di Cavalcanti, que segundo Glauber Rocha está sorrindo - é uma das cenas mais provocadoras do filme. A face cadavérica e a narração radiofônica transmitem o caos. Não por acaso é justamente esta imagem que compõe o cartaz do filme .

Em *Di-Glauber* também encontramos em sua narração uma série de “atos-falhos” do cineasta que podemos interpretar como uma ironia provocadora. No plano 91 Glauber Rocha propositalmente troca [e depois corrige] os nomes dos cineastas Roberto Rossellini por Alberto Cavalcanti. Segundo a narração de Glauber, Rossellini estava mais conhecido no Brasil por motivos de fofocas da sua separação de com a atriz Ingrid Bergman, do que por sua importância no neo-realismo italiano. A associação com Alberto Cavalcanti, “maldito” e injustiçado e esquecido cineasta brasileiro, refere-se e uma provocação do cineasta à intelectualidade brasileira. Motivo também de ironia no filme é quando comete outro “ato-falho” contando quando encontrou Di Cavalcanti em Paris numa churrascaria, e imediatamente corrige afirmando não haver churrascarias em Paris. A ironia aqui trata das características e costumes do Terceiro Mundo e a

³ O movimento estético do cinema marginal teve o seu apogeu entre os anos de 1968 e 1973. Em artigo publicado na revista **Cinemas** em 2001 aprofundo a análise de *Di-Glauber* defendendo a sua filiação ao movimento estético do cinema marginal. Este artigo foi desenvolvido na minha dissertação de mestrado “Processos Poéticos: a imaginação cinematográfica em Di-Glauber, defendida em março de 2000, no programa de Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação do professor Tunico Amâncio.

⁴ Em **O Bandido da Luz Vermelha** a narração radiofônica desestabiliza o comentário em voz *over* do bandido: propagandas, anúncios de invasão de discos voadores descentram e minimizam os crimes do Bandido da Luz Vermelha.

“sofisticação” européia. É como se Glauber irônicamente afirmasse que um local barulhento, caótico como uma churrascaria, não poderia existir em local tão elegante como em Paris.

A ironia também está presente na trilha sonora que utiliza humor nas músicas escolhidas: na seqüência da aparição de Marina Montini⁵, mulata inspiradora de Di Cavalcanti, a provocação se dá ao som de “O teu cabelo não nega”, composição atribuída a Lamartini Babo, que trata da vergonha da população negra, e do preconceito, e da condição de Terceiro Mundo; ou na associação da música “Velório do Heitor”, de Paulinho da Viola, onde Di Cavalcanti é comparada a um contraventor.

Em *Jorjamado no Cinema* esta ironia pode ser percebida nas perguntas provocadoras de Glauber Rocha a Jorge Amado e aos outros entrevistados. A descontinuidade das entrevistas que são cortadas e interrompidas por Glauber Rocha provocam uma desarticulação das falas. O cineasta tem como auxiliar involuntário o artista Calazans Neto, que participa do filme como numa espécie de jester/coringa. Calazans Neto é inconveniente, fala junto, interfere. Nas duras palavras de Vinícius Dantas:

“O escritor, logo no início, é representado ao lado de Calazans Neto, que é um homem pequeníssimo que faz questão de se assumir como esbirro nesse universo baiano, do qual Jorge Amado é o Papa. A coisa é triste. Glauber usa Calazans como um anão de Velásquez a matraquear todo o ideário do mestre numa inquietação de criança sabichona em mostrar sapiência e rapidez mental.” (DANTAS, 1982, p. 54).

Um outro elemento característico da estética marginal é a carnavalização, que aparece presente nos três documentários. Em *Maranhão 66*, que serviu de experiência vivida para a construção do longa-metragem *Terra em Transe*⁶ já podemos observar timidamente a política tratada como carnavalização. Em *Di-Glauber* a morte é tratada como uma festa, alegórica, carnavalesca. Procedimento também presente em *Jorjamado no cinema*, especialmente na seqüência em que Jorge Amado mostra os objetos de sua estante.

Podemos afirmar que estes elementos citados acima aproximam a obra do cineasta de uma **estética marginal**.

⁵ Marina Montini, a pedido de Glauber Rocha, foi ao enterro vestida de branco. Para a época um traje com uma cor nada convencional já que para as convenções da cultura predominante o preto era o tom mais adequado.

⁶ A experiência de Maranhão 66 servirá na concepção das seqüências de campanhas políticas em *Terra em Transe*.

Nos filmes analisados a relação do cineasta com os personagens retratados se dá de forma diferenciada. Em **Maranhão 66** vemos um filme sobre a realidade do Maranhão, e de forma alguma um filme de propaganda política de José Sarney. Muito pelo contrário, o filme desafia às promessas eleitorais demagógicas. Nos outros dois filmes, que aqui chamo de “filmes homenagens” o sujeito e o objeto se confundem. Em **Di-Glauber** vemos um quê de “auto-biografia”, é um filme de morte para falar da vida.

Em **Jorjamado no cinema** o mesmo acontece: o diretor se mistura com o personagem. Um entrevista o outro. Em dois momentos Jorge Amado pergunta a Glauber quando é que ele vai filmar “Terras do Sem Fim”. O cineasta desconversa. Depois ele volta a pergunta (PLANO 14)

“Jorge Amado: Agora Glauber, me responda minha pergunta que eu lhe fiz e você não respondeu. Quando é que você vais filmar “Terras do Sem Fim?”

Glauber Rocha: Vou filmar logo Jorge. Eu aqui assumo um compromisso com você que dentro de um ano eu filmo. Eu filmarei depois porque estou esperando energias positivas para materializar (...). Mas isso é mais uma promessa a mim do que a você. Entendeu?”

Ou então em vários outros momentos do filme em que vemos a maior tietagem: Glauber tieta Jorge Amado, que tieta Glauber, que tieta Calasans Neto, Carlos Bastos, Caymmi, Caribé, Caetano, Gil, etc... Numa sequência Jorge Amado fala que Nelson Pereira dos Santos nos seus filmes baseados na obra de Jorge Amado, “foi tão baiano como se fosse Glauber Rocha”.

Apesar de **Di-Glauber** possuir um pique delirante muito maior do que em **Maranhão 66** e em **Jorjamado no Cinema**, constatamos nos três filmes analisados uma renovação da linguagem documentária que se apresenta como inovadora, inquieta, singular e vigorosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BENTES, Ivana (Org.) **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

- CAMPOS, Haroldo. Prefácio: o vôo rasante do cinema. In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla** - estudo sobre a criação cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1991. P. 15-17.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995 (mimeo).
- DANTAS, Vinícius. "Obseno e Nacional". In: **Filme Cultura**, n. 40, ano XV, ago./out. 1982.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.
- GERBER, Rachel et alli. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.
- _____. **O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982. P.287.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- MATTOS, Tetê. "Di-Glauber?: um filme marginal?". In: **Cinemais**, número 30, julho/agosto 2001.
- MATTOS, Tetê. "A imaginação cinematográfica em Di-Glauber". In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **Documentário no Brasil – Tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- MORAES, Maria Teresa Mattos de. "*Di-Glauber*": a inquietação no cinema documentário". **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 13, set./out. 1998.
- MOTTA, Regina. **A Épica Eletrônica de Glauber Rocha**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- REZENDE, Sidney (Org.) **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983.
- SENNÁ, Orlando. "Roteiro Tricontinental de Xanglauber". In: **Filme Cultura**, n. 40, ano XV, ago./out. 1982.
- SIQUEIRA, Sérvulo. Di Cavalcanti e o documentário. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.34, jan./mar. 1980.

VENTURA, Tereza. **A Poética Polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

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