



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CÂMPUS DE PORTO NACIONAL
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

GUSTAVO PINHEIRO RESENDE DE OLIVEIRA

**“ASPECTOS HISTÓRICOS E IMAGÉTICOS DA CULTURA
BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DO FILME O DRAGÃO DA MALDADE
CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969) DE GLAUBER ROCHA”**

Porto Nacional/TO
2022

GUSTAVO PINHEIRO RESENDE DE OLIVEIRA

**“ASPECTOS HISTÓRICOS E IMAGÉTICOS DA CULTURA
BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DO FILME O DRAGÃO DA MALDADE
CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969) DE GLAUBER ROCHA”**

Artigo avaliado e apresentado à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Porto Nacional, Curso de Licenciatura em História, para obtenção do título de licenciado em História, e aprovado em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno

Porto Nacional/TO
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

O48" Oliveira, Gustavo Pinheiro Resende de .
"Aspectos Históricos e Imagéticos da Cultura Brasileira: Uma Análise do Filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) de Glauber Rocha". / Gustavo Pinheiro Resende de Oliveira. – Porto Nacional, TO, 2022.
29 f.

Artigo de Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus
Universitário de Porto Nacional - Curso de História, 2022.

Orientador: Rodrigo Poreli Moura Bueno

1. Cinema. 2. Cultura brasileira. 3. História. 4. Arte. I. Título

CDD 901

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizada desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GUSTAVO PINHEIRO RESENDE DE OLIVEIRA

**“ASPECTOS HISTÓRICOS E IMAGÉTICOS DA CULTURA
BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DO FILME O DRAGÃO DA MALDADE
CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969) DE GLAUBER ROCHA”**

Artigo avaliado e apresentado à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Porto Nacional, Curso de Licenciatura em História, para obtenção do título de licenciado em História, e aprovado em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 29 / 11 / 2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno (orientador), UFT

Prof.^a Dr.^a Ângela Teixeira Artur, UFT

Prof. Dr. George Leonardo Seabra Coelho, UFT

Porto Nacional/TO, 2022

*Ao meu pai, José Resende de Oliveira (in
memoriam), e à professora doutora Juliana
Ricarte Ferraro (in memoriam).*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir como os elementos culturais, políticos e estéticos se dispõem na obra cinematográfica de Glauber Rocha, tendo como principais bases teóricas as contribuições de autores como Ismail Xavier e o próprio Glauber Rocha em toda a sua fortuna crítica. O filme analisado será “O dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969). O cinema enquanto produto da contemporaneidade pode afirmar uma historicidade capaz de articular eventos sociais e políticos em um contexto em que a realidade e a ficção estabelecem o tempo histórico. A análise histórica e imagética procura constituir esse discurso dentro do contexto brasileiro diante das tensões e incertezas da década de 60.

Palavras-chaves: Cinema. Cultura brasileira. História. Arte.

ABSTRACT

This article aims to discuss how cultural, political and aesthetic elements are arranged in Glauber Rocha's cinematographic work, having as main theoretical bases the contributions of authors such as Ismail Xavier and Glauber Rocha himself in all his critical fortune. The film analyzed will be "The Dragon of Evil Against the Holy Warrior" (1969). The cinema as a product of contemporaneity can affirm a historicity capable of articulating social and political events in a context in which reality and fiction establish historical time. The historical and imagery analysis seeks to constitute this discourse within the Brazilian context in the face of the tensions and uncertainties of the 60's.

Keywords: Cinema. Brazilian culture. History. Art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	JUSTIFICATIVA E OBJETIVO.....	12
3	METODOLOGIA	13
4	HISTÓRIA, CULTURA E CINEMA.....	14
5	CINEMA NOVO, GLAUBER ROCHA E SERTÃO NORDESTINO...	17
5.1	Banditismo Rural, Esotérico e Lírico.....	21
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
	REFERÊNCIAS.....	28

1 INTRODUÇÃO

O objetivo central deste artigo é discutir de que maneira uma obra audiovisual brasileira concebe aspectos da história e cultura brasileira através da configuração alegórica de imagens do sertão nordestino. A obra analisada será “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969) do diretor Glauber Rocha, filme este que procura refletir sobre o tempo espaço e suas transformações através de elementos simbólicos de uma cultura específica, atribuindo, assim, novas interpretações sobre as mudanças no Brasil, tão presentes nos anos 1960.

Durante a Ditadura Militar, no Brasil (1964-1985), já se havia iniciado o movimento do Cinema Novo, que tinha como lema: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Motivado por características presentes em vanguardas cinematográficas europeias como a *nouvelle vague* francesa e o neorrealismo italiano, Glauber Rocha e seus contemporâneos pretendiam conceber produções artísticas de cunho revolucionário, buscando testemunhar panoramas sociais de um Brasil em subdesenvolvimento político. As obras deste período foram marcadas por uma estética semidocumental. Nesta terceira fase, entre os anos de 1968 e 1972, o Cinema Novo une-se ao movimento tropicalista musical, adotando como suas principais características a negação da cultura estrangeira e a concretização da identidade brasileira. (FAUSTO, 2015)

Os anos 1960 foram marcados por uma intensa efervescência cultural e política e foi nessa conjuntura que se tornou frequente a presença de movimentos populares reivindicando reformas e o desenvolvimento de projetos de cunho nacionalista. O Cinema Novo, como movimento cinematográfico, buscou explorar as nuances dessas raízes populares idealizadas por um imaginário em que são evidenciadas características de uma identidade cultural incontestavelmente brasileira.

Conforme afirmado por Ismail Xavier (1993, p.16), na segunda metade dos anos 1960 houve um grande aumento no grau de consciência de artistas e críticos motivado, principalmente, pela formação da indústria cultural brasileira, gerada através do grande aumento no processo de urbanização e os grandes avanços dentro do audiovisual, causados pelo boom da propaganda no mundo. No dia a dia, o incremento de jovens nesse desenvolvimento cultural elevou a produção artística, causando um frenesi na sociedade moderna e elevando a crise das propostas de uma arte sustentada pelos ideais nacionalistas de sua época.

O manifesto denominado “A estética da fome”, de Glauber Rocha (2004), proclamava a necessidade de um cinema de terceiro mundo que buscava criar uma linguagem capaz de quebrar com os paradigmas estipulados por um mercado cinematográfico dominante e, assim, estabelecer uma identidade única que fosse capaz de romper com as convenções históricas e sociais de sua época e introduzir o povo a um verdadeiro produto de cunho essencialmente nacionalista. Dessa forma, o cinema glauberiano faz uso de imagens representativas de uma

cultura popular para estabelecer relações entre o passado e o presente e, então, provocar uma reflexão sobre a sociedade e o indivíduo.

O meio cinematográfico brasileiro entrou em um processo de comunicação com o que era entendido entre seus integrantes como povo e formação social, sempre focados na análise de representações vistas como inferiores, na superação do verdadeiro conceito nacionalista, visada através da autenticidade rural, muitas vezes vista como folclórica, e da descaracterização da conceitualização urbana.

Há neste diagnóstico do Cinema Novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente. E a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas a constantes históricas de estranhamento e agressividade dos intelectuais face ao ‘povo atrasado’ destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. (XAVIER, 1993, p. 18).

De acordo com Xavier (1993, p.17), o tropicalismo trouxe grandes inspirações ao colocar em evidência as múltiplas tradições nacionalistas para dentro do mercado cultural brasileiro. Esse fato tinha por finalidade facilitar essa fusão artístico-cultural que mistura arte moderna, música popular, regionalismo, literatura, teatro e dança, formando um produto de cunho único e original. Desse modo, haveria correspondência diretamente com o que foi apresentado por Oswald de Andrade em seu texto antropofágico de 1922, evidenciando toda a estranheza ética e estética apresentada anos antes e causando essa verdadeira antropofagia cultural que é o grande reflexo da hibridização cultural e social presente em nosso país.

Percebe-se, aqui, o cinema como elemento que compõe as diversas camadas de uma sociedade, principalmente a contemporânea. Enquanto produto e fruto do seu tempo, é capaz de se transformar em um elemento metalinguístico passível de diversas interpretações, dado as esferas de complexidade de um produto audiovisual. Através disso, busca-se interpretar e analisar as múltiplas faces do cinema, destacando-o como fonte histórica e imagética para compreendermos questões relacionadas à cultura e à sociedade de nosso país.

O historiador Marc Ferro (1995) entende o filme como objeto histórico que faz uma contra-análise da sociedade. Ele analisa a produção cinematográfica durante a República de Weimar, conferindo assim a categoria de discurso ao documento-cinema como forma política de poder, que lhe é singular, e que traz à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade e dos poderes constituídos e dos de oposição.

Sendo assim, para Marc Ferro (1995, p. 202), o cinema:

destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso

para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.

Segundo Barros (2014), o cinema pode ser considerado como imprescindível para o trabalho historiográfico, pois a partir de uma fonte cinematográfica e da simbologia por ela exposta chega-se à proximidade de um elemento discursivo capaz de se traduzir constatações acerca da história e também da contemporaneidade. Ao se estabelecer através de uma linguagem própria, o cinema passou a ser parte elementar na construção de debates capazes de influenciar na forma em que o espectador passa a conceber noções sobre o mundo em que vive.

Sobre o cinema enquanto agente da história, Barros afirma:

Vale dizer, o cinema é ‘produto da História’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a Sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como ‘fontes históricas’ significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os gêneros fílmicos possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. Esta afirmação, que de resto também é perfeitamente válida para as obras de Literatura, dá suporte ao fato de que a fonte cinematográfica tem sido utilizada com cada vez mais frequência pelos historiadores contemporâneos. (BARROS, 2014, p. 26)

Segundo Barros (2014), a fim de compreender as relações entre História e Cinema, é possível perceber como a obra cinematográfica estabelece uma forma de representação ou de interpretação como transmissor de uma realidade histórica específica e reproduzidor de uma imaginação histórica. É refletindo sobre o imaginário que se torna possível adentrar em uma conjuntura simbólica complexa capaz de mediar as relações entre imagem e imaginação.

Dessa forma, o imaginário coletivo de um povo se estabelece por meio de representações culturais que são capazes de criar um sentido em que variações da realidade e do passado se processam através de concepções pautadas na estruturação da ação e do comportamento de uma sociedade. Segundo Barros (2014), o cinema é capaz de se estabelecer de forma imprescindível para análise e entendimento dentro da História Cultural, uma vez que é capaz de apontar percepções acerca de imaginários populares, visões de determinadas perspectivas, assim como padrões de comportamento, hábitos e tantos outros tantos aspectos de uma determinada sociedade.

2 JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS

Como o foco desta pesquisa é a análise fílmica, justifica-se a relevância deste projeto para a pesquisa histórica, o fazer historiográfico a partir da imagem como objeto e fonte que nos permite estudar e pesquisar não apenas os sujeitos e instituições que produzem a cultura, mas também os meios em que é produzida e transmitida, tal como são difusoras de seus discursos, das “visões de mundo”, dos sistemas de valores e normativos que contextualizam (espaço e tempo), ou seja, os próprios sujeitos e grupos sociais, bem como suas individualidades e suas coletividades.

No que se refere à contribuição desta pesquisa para o campo da História Cultural, é sabido que as tradições e as diversas características de um povo fazem parte da cultura como um todo. Crenças, ideias e costumes são práticas de uma sociedade e estão passíveis de entendimento cultural e artístico na obra de Glauber Rocha.

Dada estas questões, esta pesquisa fornece uma forte contribuição para o entendimento da história e do cinema brasileiro. É de suma importância a sua realização, pois contribui de forma positiva na construção de uma historiografia brasileira, além de evidenciar, de forma clara e objetiva, a responsabilidade de uma pesquisa de cunho teórico e científico.

Assim, este trabalho tem por finalidade interpretar a obra cinematográfica “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” e analisar como Glauber Rocha constrói, de forma ficcional e imagética, aspectos da história e cultura brasileiras. Além do mais, apresenta as relações entre cinema, cultura e história e contextualiza a cultura brasileira dos anos 60 e a importância da figura de Glauber Rocha e sua obra cinematográfica.

3 METODOLOGIA

Este projeto tem como base metodológica a análise fílmica, a qual se fundamenta na ampliação de novas fontes como objeto de pesquisa histórica, uma vez que toda a produção humana se torna passível de investigação e pesquisa, como a imagem, a alimentação, os modos de saberes e fazeres e até o modo de sentir.

Nesse sentido, a imagem visual, foco deste projeto de pesquisa, como um todo, desde as caricaturas às pinturas, da iconográfica à fílmica, passa a pertencer ao rol de fontes históricas, revelando-se como um produto da ação humana, repleto de representações que carregam valores culturais, ideológicos e simbólicos.

Através do teórico Roger Chartier (1990) e da história cultural, pensaremos e analisaremos o princípio conceitual da imagem como representação e como instrumento de conhecimento nela contido, constituídos segundo as respectivas épocas, lugares e meios.

Para tanto, além do referido autor, nortearão os estudos bibliográficos Pierre Nora e Le Goff (1995), para o estudo das novas fontes, objetos e abordagens na História Cultural do *Annales*; e Peter Burke (1991), para a estruturação do entendimento e conhecimento sobre alguns conceitos História Cultural.

A análise fílmica será complementada pelo procedimento metodológico de pesquisa bibliográfica, que consiste em desenvolver o trabalho com base em material já elaborado, através de livros, dissertações, teses e artigos científicos com análise de conteúdo qualitativa (GIL, 2008).

A pesquisa, como já citado, terá como objeto o filme “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha (1969), sendo as análises da imagem – visual, iconográfica ou fílmica – pautadas na reflexão e criticidades ante a obra cinematográfica estudada.

4 HISTÓRIA, CULTURA E CINEMA

A historiografia, a escrita da história e a produção do conhecimento histórico são resultado das indagações que os historiadores, a partir de sua formação pessoal e das circunstâncias que caracterizam o seu próprio tempo, realizam a respeito dos diversos períodos e contextos. Esses questionamentos se diferem em razão dos interesses, das perspectivas e das orientações teóricas que norteiam o olhar dos historiadores sobre o passado. As razões e as motivações que movem os historiadores em suas pesquisas se refletirão na escrita da história e revelarão uma determinada concepção histórica.

Esta pesquisa fundamenta-se, teoricamente, na História Cultural, cuja noção complexa de cultura predomina nos meios da historiografia atual e oferece inúmeros objetos e fontes de pesquisa, como os existentes nos campos das Artes, Literatura e Ciência e que, para Barros (2005, p. 129), apresenta:

por si mesmo multidiversificado, no qual podem ser observadas desde as imagens que o homem produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca, até as condições sociais de produção e circulação dos objetos de arte e literatura. Fora estes objetos culturais já há muito reconhecidos, os quais, de resto, sintonizam com a “cultura letrada”, incluiremos todos os objetos da “cultura material” e os materiais (concretos ou não) oriundos da “cultura popular” produzida ao nível da vida cotidiana através de atores de diferentes especificidades sociais.

A imagem, conseqüentemente, é um produto da ação humana e repleta de representações que carregam valores culturais, ideológicos e simbólicos. O sentido do conceito de representação a ser considerado será, assim, o de “um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma «imagem» capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 20).

Burke (1991), em sua obra “A escrita da História”, traça o que é a Nova História e sobre como esse universo historiográfico se expande e se torna sujeito de constantes orientações. Mostra como a denominada Nova História demonstra interesse em todas as atividades humanas.

Sobre a evidência de cultura material afirma:

Uma obra recente sobre fotografia (incluindo cinema) desmascarou a presunção de que a câmera é um registro objetivo da realidade, enfatizando não apenas a seleção feita por fotógrafos, mas fotógrafos segundo seus interesses, crenças, valores, preconceitos etc., mas também seu débito, consciente ou inconsciente, às convenções pictóricas (BURKE, 1991, p. 27).

No livro “História: Novos Objetos”, organizado por Pierre Nora e Le Goff (1995), são compilados artigos e ensaios em três partes, que correspondem a: “Novos problemas, Novas abordagens e Novos objetos”. Em Novos Objetos, o Historiador Marc Ferro (1995) discorre sobre “O filme: uma contra-análise da sociedade?” e afirma o cinema como um produto de origem popular e que abrange o folclore, as artes e as tradições populares a fim de que esteja diretamente associado ao mundo que o produz. Segundo o autor:

Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filme, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa (FERRO, 1995, p. 203).

As obras escritas e organizadas por Ismail Xavier (1993; 2019) mostram-se relevantes ao perceber a grandeza teórica acerca da cultura brasileira vinculada ao objeto cinema e, a partir delas, tornaram-se passíveis de entendimento os paralelos entre o clássico e o moderno. As abordagens históricas referentes aos dilemas nacionalistas eram capazes de fomentar o discurso artístico de Glauber Rocha levantando considerações sobre a violência, revolução e identidades dentro de um discurso historiográfico artístico.

Em seu livro “Alegorias do Subdesenvolvimento”, Xavier afirma:

Nessa espécie de limiar da “condição pós-moderna” o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do AI-5. No cenário nacional, a experimentação e o cinema alternativo encontraram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa, antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou com força crescente na medida que avançou a década de 70 (XAVIER, 1993, p. 26).

Xavier (2019) evidencia, em seu livro “Sertão Mar - Glauber Rocha e a estética da fome”, como foi tratada a relação entre a herança do modernismo literário com a militância política na conjuntura dos anos de 1960. “Procurei mostrar, na leitura do filme, sua condição de obra-síntese capaz de tornar visível e articulada uma concepção messiânica da Revolução muito presente na esquerda latino-americana dos anos de 1960” (XAVIER, 2019, p. 10).

Ribeiro (2007), em seu livro “O povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil”, afirma que o encontro das mais variadas matrizes formadoras veio a resultar em uma sociedade multiétnica que contempla diversos modos de ser dos brasileiros, como os sertanejos do nordeste. Na parte IV de sua obra, “Os Brasis na História”, confirma o autor que: “O povo inteiro, de vastas regiões, às centenas de milhares, foi também sangrando em contra-

revoluções sem conseguir jamais, senão episodicamente, conquistar o comando de seu destino para reorientar o curso da história” (RIBEIRO, 2007, p.23).

O livro “Revolução do cinema Novo”, de Glauber Rocha, faz um compilado de artigos científicos publicados pelo autor em seus anos de produção, sempre com o seu posicionamento crítico frente aos governos de sua época e carregado de estilo estético e ético, evidenciando, de forma crítica e semidocumental, a realidade do Brasil. Afirma o autor:

Em *Revolução do cinema novo* trato do movimento nascido em 1960 que resgatou o cinema brazyleyro de uma miséria econômica e cultural. [...] As “mil faces do cinema novo” desorientam os críticos nacionalistas (inter) que buscam a “coerência” típica das culturas ricas, desconhecendo a complexidade multirracial e econômica do Brazyl (ROCHA, 2004, p. 35).

5 CINEMA NOVO, GLAUBER ROCHA E SERTÃO NORDESTINO

O chamado movimento “Cinema Novo” é a síntese material de um dos momentos mais profícuos da produção cinematográfica latino-americana. É a condensação da revolução intelectual e artística que fez amadurecer drasticamente o mercado cinematográfico brasileiro. Liderado por diretores que buscavam uma ideia de cinema autoral, promovia um enfoque social e político que logo alcançou a posição de cinema de arte, sendo consagrado em festivais internacionais como produto tipicamente brasileiro. A necessidade de um cinema anti-imperialista constituiu o comprometimento desses cineastas com os problemas de suas épocas e que foram capazes de construir no Brasil um patrimônio cultural e político.

O Cinema Novo buscava produzir filmes que fossem marcados pelo ideal de subdesenvolvimento tão presente na década de 60, assim como buscava enfatizar as mazelas sociais, sejam elas urbanas ou rurais, e, através disso, dar lugar aos desvalidos e marginalizados que compunham as esferas sociais de um país por vezes distante dos grandes centros urbanos.

Os filmes buscavam colocar o homem brasileiro como fruto de seu meio, sujeito de sua própria história, e, assim, buscava construir essa linguagem que fosse capaz de dialogar com a realidade social, econômica e política do país em que vive, resgatando-o da miséria econômica e cultural. As questões sociais se sobrepõem às questões mercadológicas e estéticas e a câmera faz um olhar sobre o mundo observado, compondo um discurso capaz de expor a realidade humana e social do povo brasileiro.

O Cinema Novo, enquanto movimento, pretendeu firmar-se através do processo de desenvolvimento econômico, sempre visando a um forte diálogo com as camadas populares. A busca por esse diálogo elevou os filmes a uma função social e analítica de uma sociedade, exercendo os diretores o papel de intérpretes desse desenvolvimento econômico. Segundo Bueno (2010), além de buscar os temas nas esferas marginalizadas da sociedade brasileira, estes jovens cineastas demonstraram laços estilísticos estreitos com o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa.

A primeira fase caracterizou os filmes através de perspectivas estéticas e ideológicas. Fugindo das caracterizações de uma produção industrial, os cinemanovistas não se preocupavam com acabamentos técnicos e estilísticos, pois fugiam da possibilidade de uma reprodução de padrões hollywoodianos que provocavam o afastamento da realidade social.

Sobre as influências do Neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, Bueno afirma:

Tais influências foram sentidas em dois níveis principais: o *neo-realismo* italiano serviu como proposta similar de abordagem formal que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo de produção, linguagem direta. E a *nouvelle vague*

(especialmente para um cineasta como Glauber Rocha) influenciou na afirmação do “cinema de autor”, o que possibilitou a consolidação das linguagens individuais dos principais expoentes do movimento (BUENO, 2010, p. 43).

Assevera Rocha, ainda, que

desde o neo-realismo, e mesmo antes o cinema francês, que o cineasta vem substituindo a vedete no programa publicitário. Com o advento da *nouvelle vague*, todo um plano tradicional foi subvertido e os jornais se viram subitamente invadidos pelas fotografias-aventuras de [...] jovens diretores de cinema (ROCHA, 2004, p. 44).

No Brasil havia uma efervescência cultural no teatro, na música, na literatura e nas artes plásticas. Diretores discutiam as nuances dos problemas acerca do cinema brasileiro, mas tudo ainda soava confuso em suas mentes inquietas. Essa inquietude traçou o que hoje é conhecido como o caminho trilhado pelo que viria a ser o Cinema Novo. Ele se engendra frente à idade do povo brasileiro que ainda constrói a sua identidade em torno do que é o Brasil e do que diferencia a sua realidade da realidade do colonizador. Quando o artista é capaz de se comprometer com os reais problemas de seu país, é capaz de construir uma subjetividade apta a se estabelecer como patrimônio cultural e ideológico.

Dessa maneira, o Cinema Novo busca a consciência, dispõe a câmera para a realidade e procura em suas raízes a conscientização necessária para combater um cinema industrial e capitalista. A questão do cinema brasileiro é a necessidade do comprometimento com a verdade e não com a produção industrial. O cinema de autor, ou de gênero, afasta o cinema de ideia do circuito comercial, afinal, este ideal é de uma manifestação livre e essa liberdade se fundamenta através da intelectualidade do autor disposto a interpretar suas verdades.

Segundo Rocha (2004), se as gerações de 22, 30 e 45 se expressaram através da literatura, a expressão por excelência do momento nacional é o cinema. O movimento resultou a partir de uma crise na arte brasileira, os cineastas buscavam conceber filmes de consistência cultural revolucionária a fim de quebrar paradigmas estipulados pelas crises políticas presentes na América Latina, influenciando, assim, de forma direta, o processo dialético da História dentro do tempo e espaço.

Hoje, o Cinema Novo pode ser visto como um não projeto de uma revolução burguesa características da *nouvelle vague*, mas uma revolução social nas exigências do momento em que a sociedade brasileira vive.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem suas nostalgias do primitivismo; esse primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mas compreendidas porque impostas pelo direcionamento colonialista (ROCHA, 2004, pp. 63-64).

Afirma Rocha (2004, pp. 65-65), ainda, que a fome latina é nervo central de sua própria sociedade. A nossa originalidade é a nossa fome e a nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. Pensando em expor uma miséria moral da burguesia brasileira e a elevar o debate cinematográfico para além da denúncia social, adentrando o espectro político e suas mudanças sistemáticas, ele reitera:

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 fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo como 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. Este miserabilismo do cinema novo opõe-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 mensagem, de objetivo puramente industrial. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização (ROCHA, 2004, p. 65).

A miséria crônica é o primitivismo do povo brasileiro dentro do espectro que define o que é revolucionário diante do que é observado pelo colonizador. Os personagens são pessoas que buscam uma saída para os sentimentos mais banais. É impossível estimar estando faminto. Os filmes dessa fase buscam interpretar um Brasil que necessita se explicar frente ao pensamento dos que ainda não deliram de fome, pois a arte popular não deve permanecer periférica no processo de subdesenvolvimento cultural e político (ROCHA, 2004). Segundo Rocha,

o problema da linguagem é um problema de consciência que substitui o conceito ufanista de nacionalismo romântico. Esta linguagem não se faz de uma hora para outra da mesma forma que a consciência do Brasil ainda não atingiu um nível que se permita conceituar a nossa civilização (ROCHA, 2004, p. 131).

O diálogo do Cinema Novo com o modernismo literário busca edificar uma reflexão a longo prazo sobre a sociedade e a cultura brasileira, refletindo aspectos do avanço da política brasileira antes e até mesmo depois do golpe militar de 1964. É através desse contexto histórico que a sensibilidade e sintonia de Glauber Rocha despontam as suas interpretações acerca do cinema moderno, tão explorado em toda a sua produção artística e que foge de uma perspectiva em que essa produção não é apenas produto mercadológico, mas sim a interpretação de uma circunstância histórica e social da conjuntura política dos anos 1960.

No que se refere ao processo estético, Ismail Xavier afirma:

Em seus filmes, o caracter heteróclito da enunciação do cinema vem em primeiro plano, pois ele soube inventar formas originais de articular a banda de som e de

imagem, ora incorporando traços da cultura popular, ora do teatro moderno ou da tradição literária, sem elidir o seu diálogo intenso com o cinema de autor europeu que lhe era contemporâneo, ou mesmo com o Western dos anos 1950. O seu cinema não é cordel, nem mito de fundação. É o ponto de gerenciamento dos conflitos entre vários canais de expressão, conflitos que os cineastas de sua geração tornaram evidentes ao questionar o imperativo de que uma única voz deve orquestrar tudo num filme, levando a crítica a mobilizar as noções de Mikhail Bakhtin para descrever as novas regras do jogo (XAVIER, 1993, p. 12).

O Cinema Novo se perpetua como um capítulo da história do cinema brasileiro e a obra de Glauber Rocha se destaca pelo seu teor impulsivo caracterizado pelos arquétipos estéticos e políticos. “Seu cinema procurou dialogar criticamente com os grandes meios da memória social e do imaginário popular para alcançar uma representação apta a superar o que ele entendia como limitações do teatro psicológico burguês” (XAVIER, 1993, p. 13).

A década de 1960 traz em seu contexto social, político e estético o imbróglio de uma conjuntura bastante específica que trazia na América Latina a agitação revolucionária que transformaria o chamado terceiro mundo. “No imaginário da história, passamos, portanto, do centro à periferia sem ter na prática jamais saído desta” (XAVIER, 1993, p. 09). As obras do período buscaram aferir a experiência do homem brasileiro sempre com ironia ao projetar em sua história a pobreza como destino deste povo periférico.

Conforme referido por Xavier (1993, p. 10), “articulado à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de ‘dizê-lo’ do cinema de ser político –, consolidou-se, na metade dos anos 60, o recurso às alegorias”. As alegorias marcaram relações de identidade e diferença e buscaram colocar o espectador diante de uma possibilidade analítica que faz o filme percorrer o inacabado a fim de atualizar a imagem e o som para decifrar os símbolos do universo apresentado e a totalização do que quer ser estabelecido por esta alegoria.

Nos anos 1960, o exemplo de alegoria do Brasil que se propôs como obra de ruptura é “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, filme de Glauber antecedente ao golpe de 1964 e que estabelece o cinema e a alegoria como obra síntese do destino nacional pautado em uma estrutura imaginária e de referência (XAVIER, 2004). Com esse filme, Glauber Rocha é capaz de condensar um fragmento da realidade e o que constitui o todo usando o tempo e as narrativas presentes no terreno do imaginário para a construção de uma obra síntese.

Mais tarde, o tropicalismo, dentro de um plano estético, foi capaz de contribuir com o cinema, com o teatro e com a música popular, dando um salto qualitativo na conjuntura artística brasileira dos anos 60. A sua ideologia contribui também na elaboração de uma crítica e de uma autoanálise capazes de suprir o espectro das dimensões histórica e política da existência do povo brasileiro no plano do imaginário e, também, dos problemas crônicos com os quais sempre olhou com desconfiança. Com isso, surge o ideal de cinema antes e depois do tropicalismo.

A busca de uma identidade brasileira que fosse capaz de interpretar uma sociedade mais complexa ajudou a revisar o nacionalismo pautado nas raízes e tradições populares para, então, descaracterizar e flagrar o Brasil urbanizado indo em direção à estruturação de uma alegoria verdadeiramente patriota, traçado por emblemas rurais e ufanistas. “Na integração, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 68 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado” (XAVIER, 2004, p. 20).

5.1 Banditismo Rural, Esotérico e Lírico

No contexto do tropicalismo, citado anteriormente, a obra de Glauber Rocha: “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, de 1969, premiada no Festival de Cinema de Cannes, é um olhar analítico de Glauber Rocha sobre o avanço industrial atravessado por referências artísticas, a fim de construir uma alegoria em que o moderno reproduz o arcaico, revisitando a temática do fanatismo religioso e do banditismo rural no Nordeste e de partes fundamentais da cultura popular brasileira.

As perspectivas nacionalistas e os momentos sombrios pelos quais o Brasil enfrentava são os elementos que guiam a alegoria lúgubre e mítica que retrata a revolta do povo oprimido contra a força de opressão. A análise procura evidenciar as reflexões do diretor sobre o processo de modernização do país e seus efeitos, sempre buscando referências nos impactos do processo de urbanização em lugares afastados dos grandes centros urbanos.

O filme se inicia evidenciando um aspecto semiárido e sertanejo que se distancia da realidade geográfica dos grandes centros urbanos e que, de forma alegórica, aproxima este espaço a uma nova conjuntura nacionalista na intenção de associar essa realidade às raízes históricas e culturais do país. A cidade de Jardim das Piranhas é parte da construção dessa alegoria; sintetiza-se em um palco na tentativa de centralizar a narrativa do filme aos contextos de suas dependências.

Permeia, durante o filme inteiro, um senso de identidade verdadeiramente nacionalista e que mergulha em um Brasil profundo, sincrético, miserável, violento e estruturalmente desigual, a fim de desencadear elementos únicos aptos a moldar características capazes de perpetuar toda a história do Brasil enquanto nação. Remete à obra a uma odisséia no interior do Brasil, onde festa popular e realidade se confundem ao denunciar as forças autoritárias do país, usando o coronelismo como referência.

A gama de personagens é o que dá o tom da obra. O roteiro apresenta o professor de história, personagem sem nome que serve como uma espécie de subconsciente racional da

pequena cidade de Jardim das Piranhas e que apresenta em praça pública as datas de grande importância para o imaginário nacionalista, ensinando às crianças sobre a história do Brasil, essencial para a formação de uma tradição.

Os personagens citados pelo professor configuram entidades da história cultural dentro de um simulacro do subdesenvolvimento e representam o passado do Brasil, sua formação e desenvolvimento dentro de uma história cíclica. Busca-se elaborar imagens de um novo alvorecer da cultura brasileira em que o impacto do pitoresco e do simbolismo histórico se estabeleça da mesma forma em que essas figuras históricas estão inertes ao imaginário popular.

O espectador é apresentado aos personagens que representam o avanço urbano e industrial: o coronel Horácio, detentor de terras e mandante absoluto na cidadela; Mattos, homem idealista; e Laura, esposa do Coronel. O núcleo doméstico em que estão situados Laura, Coronel e Mattos constitui figuras para além do misticismo cultural presente no universo da obra e evidencia este conflito ideológico dentro da narrativa. Os personagens figuram arquétipos urbanos e refletem, em Jardim das Piranhas, a personificação da modernidade e os seus desejos para aquela terra e povo.

Paralelamente, e de forma não linear, apresenta-se Antônio das Mortes, jagunço sanguinário que perambula pelo sertão da incerteza de ser quem é e com a inconstante dúvida de seu destino, ora como matador, ora como fruto do meio de sua dor, e que se faz presente em Jardim de Piranhas a mando do coronel a fim de cuidar de uma nova desordem causada por um cangaceiro conhecido como Coirana, que se diz a reencarnação viva de Lampião e que se faz líder dos flagelados da cidade que se apresentam de forma passiva e multifacetada. A figura de Antônio pode ser simbólica, mas ele emerge diretamente do filme anterior, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” no qual os problemas sociais não tinham sido eliminados e as alegorias religiosas e políticas ainda se fazem presentes a fim de estimular a reflexão acerca desse simulacro da realidade.

O matador de cangaceiros se revela um anti-herói carregado por conflitos internos que são notáveis na construção do personagem ao longo do filme. Em meio ao conflito pessoal, reflete entre voltar a ser a arma do coronelismo ou a ouvir a voz do povo sertanejo que clama por justiça. Um conflito entre “O Dragão da Maldade”, alegoria construída em torno do ideal de Estado, “Contra o Santo Guerreiro”, que figura na identidade do povo brasileiro.

O coronel, o professor e o padre observam as mudanças presentes em Jardim das Piranhas, simbolizando o poder, a corrupção e a decadência do lugar. Em meio à corrupção, o coronel busca elevar Jardim das Piranhas a um complexo industrial na tentativa de erradicar a imagem de atraso do sertão nordestino. Ele teme a reforma agrária, o dito “progresso”,

evidenciando uma deturpação na ideia de progresso, e teme perder suas terras, vacas e, conseqüentemente, o seu poder, escancarando o conservadorismo diante do progresso.

O plano seguinte apresenta o cortejo santo e popular do cangaceiro Coirana, que pressagia um conflito e constrói em sua figura o ideal de um herói que representa o povo de Jardim das Piranhas, o qual é retratado na imagem do cortejo de agricultores e beatas que se banaliza frente aos arquétipos populares tão presentes no imaginário popular em relação à região.

Coirana conduz o cortejo e tem aliadas a si a força e proteção de figuras religiosas que o acompanham, como o cego Antão e a Santa Bárbara; o primeiro, um homem preto de vestes vermelhas que carrega uma lança e tem em sua figura a representação de São Jorge, da ancestralidade africana e da sua influência na construção da identidade brasileira; e a segunda, uma mulher de vestes brancas representando a fé cristã, intrínseca à nossa cultura. Os personagens podem ser vistos como alegorias ao subconsciente do cangaceiro Coirana: a santa representa a sua bondade e o cego Antão a força que alimenta a sua sede por vingar o seu povo, simbolizando figuras religiosas que constituem o panteão de entidades presentes no sincretismo religioso difundido dentro de religiões afro-brasileiras.

Ambos são responsáveis por matar “O dragão da maldade”, um coronel latifundiário que financia o massacre ao povo de Jardim das Piranhas e do bando do cangaceiro Coirana. Através desses personagens que compõem o panteão sincrético brasileiro, o filme traduz a luta de São Jorge contra o Dragão na resistência e revolta do povo pobre contra aquele que detém o poder através da exploração. De frente ao misticismo no qual se encontram envoltos personagens populares da cultura e da fé nordestina, Glauber Rocha tece uma narrativa que evidencia as injustiças sociais que permeiam a saga de inúmeros sujeitos renegados a estarem situados à margem da sociedade no interior do Brasil.

Segundo Ismail Xavier (1993), Jardim das Piranhas estabelece uma região fronteira entre o moderno e o arcaico, apresentando o sertão da obra os avanços de um novo tempo. Antônio chega de carro, demonstrando um sertão diverso do retratado em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), um mundo que vai para além de suas fronteiras e que apresenta uma série de avanços que abalam as tradições. O povo se vê consciente e contra a figura do coronel, tão presente no contexto político e cultural dessa região e grande responsável pelo enfoque deste olhar urbano e civilizatório frente ao povo de Jardim das Piranhas.

O enredo utiliza de uma poética presente nos livretos de cordel e busca, através dessa linguagem, expor os paradigmas do subdesenvolvimento urbano, como poder político, menosprezo aos mais pobres e luta por igualdade e melhores condições de vida, propondo, assim, uma interlocução entre as relações e a materialização de personagens do imaginário, tais

como o coronel, os cangaceiros e os santos que compõem figuras presentes no imaginário popular nordestino. Ao refletir acerca do processo de dominação e opressão estruturalmente impostas ao povo brasileiro, a trama denota a tomada de consciência da população de Jardim das Piranhas sobre a necessidade da organização de movimentos rebeldes e revolucionários em busca da igualdade e libertação dos povos.

Diferentemente do que é interpretado em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, a estética da fome dá espaço à estética do sonho, que se utiliza de uma abordagem cósmica que se posterga para além das concepções em que uma estética (a da fome) é capaz de dimensionar os problemas da pobreza que ressaltam a cultura e a tradição do sertão nordestino. Segundo Rocha (2004, p. 248), “Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica”.

A narrativa não tenta ser realista, Glauber Rocha busca ser fiel ao espectro mitológico em que os personagens buscam alcançar dilemas tão intrínsecos às condições da vida, do ser humano, como a busca por um sentido para a existência e a luta pela sobrevivência frente à pobreza e a fome. Dessa forma constrói um simbolismo hermético e brasileiro, com seus signos, canções e gritos, quanto às linhas vivas de um folheto de cordel.

Segundo Ribeiro (1995), o fanatismo se fundamenta em crenças messiânicas portuguesas referentes ao Rei D. Sebastião e que são evocadas por gerações em todo o sertão nordestino. O Coronel, descrente do serviço do jagunço, teme Coirana e o seu povo e, com medo, distribui farinha e carne seca na tentativa de apaziguar o conflito. A partir disso, terceiriza o problema, pois se considera enganado pelo governo que prometeu mandar verbas, mas, na verdade, acaba abandonando o coronel, que se considera como Lampião, embora esteja do lado contrário ao que realmente precisa, reafirmando a sua retórica contra a reforma agrária.

Segundo Carvalho (2002), com o agravamento dos problemas sociais e a instabilidade de governos democráticos, o povo buscava por um governante que fosse visto como salvador da pátria para a busca de soluções mais rápidas por meio de lideranças carismáticas e messiânicas.

A obra segue na leitura daquele espaço e, a partir disso, estrutura núcleos que naturalmente se opõem à geografia rural, pois a alegoria centraliza o sertão como um espaço que, devido às suas circunstâncias naturais, transformam o homem e, assim, modificam o meio. Segundo Darcy Ribeiro (1995), desde o século passado a seca se elevou a problema de nível nacional, existindo, entre o governo e a população carente, os coronéis que detém poderes e controlam a vida do povo sertanejo, dominando não somente as terras e o gado, mas também os recursos naturais e meios de subsistência. Esse domínio hierárquico costuma ocorrer durante

as grandes secas, abalando os latifundiários mais pela privação de seus recursos do que pela miséria de seus trabalhadores sertanejos.

Em uma cena importante do filme, Coirana mostra o punhal e aponta para Antônio, dizendo-lhe: “Você é o dragão da maldade. Debaixo dessa capa tem uma camisa de ouro, por isso bala não entra em seu peito”. Coirana traz o passado à tona ao se declarar herdeiro direto de Lampião. Converte a sua própria imagem ao ideal divino e dá continuidade de sua santidade a Antônio, que se fez redentor diante do seu arrependimento perante a Santa. Segundo Ismail Xavier (1993), toma-se então a lenda de São Jorge como cifra de representação, pois ela comporta, e até exige, a criação de um momento de completude particularmente forte, vez que a tradição, desde as cruzadas, estabilizou São Jorge como santo vencedor, inspirado na hora da luta, e não como santo mártir.

Assim, o filme traz à tona elementos que possibilitam a análise da sociedade. A obra evidencia em suas cenas o crescente embate entre o arcaico e o moderno, seja em suas concepções ideológicas, seja em suas concepções partidárias. O cinema permite o acesso a regiões poucas vezes exploradas e o sertão arcaico é o que define o limiar entre a trama doméstica e a realidade do bando mítico de Coirana.

O diretor também apresenta ao espectador a grande insatisfação com o militarismo vigente, evidenciando uma certa desconfiança quanto à instalação de multinacionais no país e acerca de temas como o fim da miséria e da exclusão social, sempre buscando escancarar arquétipos impostos desde a colonização. Segundo Holanda (2014), a estrutura da sociedade brasileira teve sua base fora dos grandes centros urbanos, fundando-se em sociedades ruralistas.

Com isso, a riqueza proveniente dos novos tipos de especulação se ampliava às custas das tradicionais atividades agrícolas. Entendendo a estrutura da sociedade brasileira como um todo, percebe-se o interesse da narrativa em evidenciar a exploração do povo de Jardim das Piranhas dentro do arquétipo reproduzido ao longo dos anos em que a riqueza das elites locais se sustentava na mão de obra escrava e na exploração do sertanejo e de seu roçado.

O Coronel traz um caminhão de jagunços chefiados por Mata-Vaca, que cumpre o arquétipo de capitão do mato na construção identitária da narrativa. Segundo Darcy Ribeiro (1995), o banditismo no Nordeste sempre existiu, porém, com a República dos coronéis, a violência aumentou significativamente. Os coronéis contavam com proteção particular proveniente dos jagunços, homens que defendiam os seus interesses e dependiam daqueles para a própria sobrevivência, o que os diferenciava dos cangaceiros.

O sertão nordestino é mostrado nas cenas finais do filme, em que o coronel e sua esposa desafiam Antônio das Mortes. O coronel afirma que o povo é covarde e justifica que o matador é tão covarde quanto o povo. O Professor diz que sua hora vai chegar, afirma-se revolucionário

e diz que lutará com Antônio das Mortes, que nega tal ajuda e alega que o professor deve lutar com as forças de seus ideais revolucionários.

Aqui, o filme atinge o seu clímax, a alegoria evidencia a derrota do opressor nas mãos do oprimido, que transfigura em si as forças do verdadeiro patriotismo nacional, a cultura mãe. Já Antônio das Mortes volta pela estrada asfaltada, evidências de um mundo moderno em que o progresso industrial se faz presente na rodovia. Caminhão, asfalto e postos de gasolina aproximam a modernidade ao universo mítico do matador, que vaga para além do sertão, abalado pelas perspectivas de um novo processo de modernização que, aos poucos, desvaloriza o tradicional e dá espaço para novos aspectos da modernidade tão presente no Brasil daquela época.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a conjuntura cinematográfica brasileira a partir da década de 60, faz-se notória a relevância da obra fílmica e teórica de Glauber Rocha. A sua produção busca interpretar o Brasil e a sua leitura sobre esse país encoraja o espectador a perceber sua abordagem. Para além disso, o conjunto cinematográfico de Glauber Rocha é capaz de alinhar perspectivas históricas e culturais com questões cósmicas e filosóficas.

Capaz de retratar uma sociedade, as múltiplas camadas de sua obra cinematográfica de 1969 são analisadas neste artigo. Através do que foi explanado, buscou-se discorrer sobre o produto fílmico como análise histórica de uma sociedade, expondo as suas relações com a evidenciação histórica por meio de elementos sociais, culturais e políticos. Cabe ao historiador perceber as nuances que estabelecem os elementos culturais e históricos para, assim, fazer uma análise dos componentes que estabelecem o tempo e o espaço em que a obra se passa.

Percebendo no Cinema Novo as preocupações estéticas, políticas e culturais, nota-se um embate com os modelos estéticos em vigência no mercado cinematográfico. Esse movimento propôs uma linguagem de veio artístico que fosse capaz de instituir em sua conjuntura elementos visuais e sonoros aptos a expor de forma crítica e analítica os problemas sociais e econômicos do subdesenvolvimento político e singular do Brasil dentro de uma conjuntura Latino-Americana.

O filme analisado, “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, propõe uma reflexão sobre as transformações no tempo através de aspectos culturais genuinamente brasileiros que evocam do imaginário popular elementos que possam constituir uma transformação efetiva do mundo em que se vive.

REFERÊNCIAS

- BARROS, José D'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, Maringá, v. 09, n. 01, pp. 125-141, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41422/21738>. Acesso em: 22/11/2022
- BARROS, José D'assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 03, n. 01, pp. 17-40, 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/11551/9291>. Acesso em: 22/11/2022.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro : Propostas Para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BESSA, Anderson Jorge Pereira. **Por um Cinema "Tricontinental": A guerrilha Imagética de Glauber Rocha Contra o Leão das Sete Cabeças Imperiais**. Rio de Janeiro, 2008.
- BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Tempo e Devir em Convulsão: Dimensões da História no Cinema de Glauber Rocha (1964/1969)**. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, UNESP - Assis, 2010
- BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo, UNESP, 1992
- _____. **Testemunha ocular: história e imagem**. Florianópolis: Edusc, 2004.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CARVALHO, Eliska Altmann de. **Imagens do Brasil na América Latina. Permanências na Crítica dos Cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles**. Tese de Doutorado: UFRJ, 2008.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANÇA, Jussara. **Precisamos Ter um Cinema Nacional? A retomada do Cinema Brasileiro (1993-2002)**. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, 1902-1982. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs). **Novas Abordagens**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs). **Novos Objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- MORETTIN, E. V. **O Cinema como Fonte Histórica na obra de Marc Ferro**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos**. Sociedade e Estado, Brasília v. 23, n. 1, p.51-87, jan./abr.2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, vol. I., 2004

RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. 600p., v.2.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro**. A formação e o Sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA JÚNIOR, Humberto Alves. **O conceito de revolução no cinema de Glauber Rocha**. Porto Velho, RO: EDUFRO, 2020.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. Editora Brasiliense; 1993.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.