

“Maranhão 66” face à ditadura

Julia Rigueiro¹

Resumo: José Sarney, em campanha pelo governo do Estado de Maranhão em 1966, pediu para o cineasta Glauber Rocha um documentário de curta-metragem que servisse de propaganda política. Nesse trabalho, decidimos usar o filme como uma ponte, com o objetivo de atravessá-la para chegar a uma melhor compreensão das complexas relações entre a ditadura e os artistas e intelectuais de esquerda no Brasil. Utilizaremos a metodologia da análise fílmica, e as nossas fontes serão o mencionado documentário, o discurso de posse de José Sarney e entrevistas publicadas na imprensa (concedidas por Rocha e Sarney) à época do lançamento do curta-metragem. O trabalho é um recorte da minha dissertação de mestrado em andamento, no marco de uma bolsa obtida na Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Dra. Juniele Rabêlo de Almeida. A pesquisa visa uma comparação entre o cineasta argentino Raymundo Gleyzer e o brasileiro Glauber Rocha, analisando seus respectivos filmes “La Tierra Quema” (1964) e “Maranhão 66” (1966). Importa-nos a relação entre cinema e política num momento de forte vínculo entre ambos, assim como o papel do artista engajado na sociedade e suas relações com o mercado, o Estado e o público.

Palavras-chave: ditadura; cinema; política.

Introdução

José Sarney, tendo ganhado as eleições de governador do Estado de Maranhão em 1966, pediu para o jovem, mas já conhecido, cineasta Glauber Rocha um documentário de curta-metragem que servisse de propaganda política da sua posse. Ele o fez; eis aqui uma sinopse.

1966. São Luís de Maranhão. José Sarney acaba de ser eleito governador. O documentário apresenta o ato público de posse numa praça lotada, com um palco limpo e à espera do protagonista da tarde. O governador chega de carro e é escoltado; ao subir começa o discurso. Assim que ele vá falando as imagens mostram as casas pobres e os hospitais públicos em péssimas condições. Dezenas de rostos e corpos doentes, miséria. Duas reportagens curtas interrompem o discurso do governador, e denunciam desde o viver cotidiano o estado da saúde pública e dos trabalhadores do hospital. Imagens do imenso rio. A fala de Sarney acaba com um ‘obrigado amigos’, e a noite se fecha com tambores e festa entre a multidão.

¹ Professora em História pela Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), mestranda do Programa de Pós-graduação em História, UFF, bolsista PAEC-OEA 2014-2016. E-mail: julia_rigueiro@hotmail.com

Nesse trabalho, decidimos usar o filme como uma ponte, com o objetivo de atravessá-la para chegar a uma melhor compreensão das complexas relações entre a ditadura e os artistas e intelectuais de esquerda no Brasil. Utilizaremos a metodologia da análise fílmica, e as nossas fontes serão o mencionado documentário, o discurso de posse de José Sarney e alguns depoimentos (concedidos por Rocha e Sarney) sobre o filme. Cremos que a análise do *Maranhão 66* pode nos ajudar na compreensão da relação entre os artistas de esquerda no Brasil de meados da década de 1960 e o governo ditatorial. No campo dos estudos de história e cinema existem distintas tendências metodológicas que podem ser adotadas para a análise histórica dos filmes. Vou dispensar aqui da análise semiótica do *Maranhão 66* porque não nos levaria no caminho dos objetivos propostos; e também porque já existem muitos, e muito bons, estudos sobre a obra do Glauber Rocha. Contudo, esse trabalho se apoia na ideia de que o filme é “um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são só cinematográficas” (MAUAD, 1997: 412), portanto, o filme é também um testemunho.

Glauber Rocha é reconhecido como um dos maiores representantes do Cinema Novo e da cultura brasileira em geral desde o começo da década de 1960 até sua morte em 1981. Até hoje a sua obra cinematográfica e escrita continua influenciando uma geração de artistas, não só dentro do Brasil. Desde cedo muito crítico da ditadura, Glauber mudou suas opiniões mais tarde, desiludindo muitos que o idolatravam. A sua filmografia é ampla, e decidimos escolher um curta-metragem documentário que escapa às classificações mais comuns sobre o cinema e a arte vinculados à realidade social, e que para nós esclarece parte da complexa relação entre artistas de esquerda e ditadura no Brasil, visando a um trabalho mais amplo que abarca também a Argentina.

José Sarney já tinha vários anos atuando na política quando, logo após o começo da ditadura, contou com o apoio do presidente de facto Humberto Castelo Branco na sua candidatura para governador do Estado de Maranhão. A sua carreira como político é longa e significativa para a história brasileira da segunda metade do século XX. Ela começa nos anos 1950 como deputado e entre 1966 e 1971 é governador do Estado de Maranhão pela ARENA; Senador pelo mesmo estado entre 1971 e 1985; foi o primeiro presidente civil –acidental- da República depois da ditadura, entre 1985 e 1990; e logo continuou no Congresso como Senador do Estado de Amapá pelo PMDB e presidente do Senado, até hoje.

Chegando à ponte

Dentre a grande bibliografia que hoje existe acerca da relação entre cinema é história, às vezes resulta disparador voltar aos clássicos. Marc Ferro estabeleceu há anos algumas pautas para a investigação, e podemos selecionar algumas que se adequam aos nossos propósitos:

Lectura histórica del film, lectura fílmica de la historia: estas son las pautas definitivas a seguir para quien se interroga sobre la relación entre cine e historia. La lectura cinematográfica de la historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado. [...] Creemos que la lectura histórica y social del cine [...] nos ha permitido acceder a zonas no visibles del pasado de las diversas sociedades. (FERRO, 2000: 27).

Se bem a possibilidade de recuperar o “não visível” de uma obra cinematográfica tem sido criticada (MORETTIN, 2003: 15), pensamos que ao fazer novas perguntas a uma fonte qualquer, é provável que apareçam também novas respostas. No caso de *Maranhão 66*, uma leitura histórica do filme nos permite aceder à materialização do –complexo- vínculo entre ditadura-Poder e resistência-Cultura. Temos aqui um filme que é difícil catalogar como de resistência, sem matizes. O escritor argentino Horacio González afirmou que nesse documentário existem “escenas donde el Poder aparece contrastado por la fuerza del Cine que desmembra el tiempo y el espacio”. Cinquenta anos depois do filme, somos tentados a pensar na capacidade visionária do artista, numa antecipação do futuro.

Ao estudar as relações entre o campo da cultura, o Estado e a sociedade durante o período da ditadura militar (1964-1985)² Marcos Napolitano distingue três subperíodos, que se diferenciam pelos objetivos táticos dos atores e as políticas adotadas pelo regime. A realização do filme *Maranhão 66* pertenceria ao primeiro momento, no qual o objetivo da repressão era “dissolver as conexões da cultura de esquerda com os movimentos sociais e as organizações políticas” (NAPOLITANO, 2010: 151). No entanto, Glauber é uma figura sempre escorregadia, e nesse caso também escapa à classificação. Nos primeiros anos da ditadura, ele aceita filmar um curta-metragem de propaganda para a posse de um governador

² Adotarei aqui a periodização, principalmente política, que estabelece a data de início da ditadura no dia 1ro de abril de 1964 e a de finalização em março-abril de 1985 junto com a posse de José Sarney como presidente da república. Conhecendo que existe um debate em torno a essas datas, considero que não há razões suficientes que justifiquem a adoção de outra periodização. Aliás, acredito que é necessário manter uma clara distinção entre ditadura e democracia, sem ocultar as complexidades do processo e a natureza civil-militar do governo durante mais de vinte anos; é fundamental e legítimo para a luta política e a memória coletiva crítica. Se bem a eleição de 1985 *pode ser* “funcional para todos os que desejam ocultar, silenciar ou suprimir as conexões civis da ditadura” (AARÃO REIS, 2014), não é necessariamente excludente de uma visão que considere essas conexões.

do regime autoritário que tanto criticara, enquanto preparava a produção de um dos seus filmes mais importantes, *Terra em Transe*.

O campo da cultura foi fundamental para configurar tanto as críticas das oposições ao regime militar brasileiro (1964-1985) quanto estabelecer canais de negociação entre Estado e sociedade. Dessa maneira, a cultura e as artes daquele período incorporaram, a um só tempo, formas de resistência e formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente ampla de projetos ideológicos e graus de combatividade crítica, entre um e outro polo. (NAPOLITANO, 2010: 147).

Entre a realização de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* (considerados as suas grandes obras), Glauber Rocha aceitou filmar esse curta-metragem. Pareceria que entre formas de resistência houve uma de colaboração, mas o mais provável é que se tratasse de uma saída à sempre presente carência de recursos econômicos para filmar. Ao ver o filme, nem o espectador nem a imprensa maranhense reagiram como diante uma propaganda celebrante da ditadura. É o contraste entre a fala do governador e a sequência de imagens, a montagem vertical, que nos faz refletir sobre a veracidade das palavras. Se as imagens são verdadeiras - e *são*, mesmo os jornais locais o aceitaram (RAMUSYO DE ALMEIDA BRASIL: 2013)- as palavras não são. A influência de Sergei Eisenstein no processo criativo dos cinemanovistas é conhecida. Na década de 1920, o soviético pensava a montagem

num sentido contrário ao da decupagem clássica: não lhe importava, como cineasta ou como teórico, a continuidade e o caráter integral dos fatos e ações representados, mas, sim, um raciocínio coerente que se expressa por meio de imagens. (em CARDOSO, S/D: 9).

A criatura e o criador

“Quien se arriesga tiene al menos el coraje de hacerlo. Glauber estuvo siempre entre los que ejercitan el coraje.” Alfredo Guevara

O filme que escolhemos é um documentário de curta-metragem, em branco-e-preto, que em pouco mais de dez minutos apresenta o ato de posse de José Sarney como governador do Estado de Maranhão em 1966. Foi dirigido por Glauber Rocha e produzido por Luiz Carlos Barreto. Nele, o contraste entre o discurso e as imagens desloca ao espectador. Ao destacar as insuficiências do político e da política, o filme inquietou ao poder público e

acabou esquecido. De forma esperável, Sarney o descartou como propaganda já que incomodava as pretensões do governador. Mas o filme não desapareceu, e ainda pode continuar mostrando aquelas velhas – e, todavia, presentes- insuficiências para quem quer que se aproxime. Uma boa prova disso é o relato que o próprio Sarney fez sobre a realização do filme, numa sessão do Congresso em 2011 (reproduzido em pág.7).

Maranhão 66 é uma das poucas obras do Glauber que não tem sido muito estudada. Tal vez por não terem os estudiosos achado maior interesse estético ou histórico-político nele. Porém, podemos ver nele uma das chaves para avançar na tentativa de entender as relações entre os artistas de esquerda, o poder do Estado e a sociedade, durante a ditadura no Brasil. Ele é uma pequena mostra da cultura política brasileira e do valor que tanto a esquerda quanto a direita davam ao desenvolvimento de uma cultura nacional e moderna. Um dos poucos trabalhos acadêmicos sobre o documentário argumenta que se trata de um

Filme pouco comentado de Glauber, pois foi engavetado pelo seu financiador e solicitante, *Maranhão 66* apresenta o cinema político glauberiano e traduz as *Eztetykas da Fome* (1965) e *do Sonho* (1971) focalizando as relações entre a imagem do poder, a miséria e a alegria estética da cultura popular no povo. A música que perpassa todo o documentário revela essa tônica alegórica do Brasil.

Dentro do grande guarda-chuva que é o conceito de “cultura popular”, também se encontra a relação que as pessoas têm com a política, como a fazem, pensam e sentem. E aí o cineasta não está por cima de ninguém, senão “... en um mismo lodo, todos manoseaos”³. É interessante, também, o fato de que o cinema político tinha como um dos seus fundamentos o repúdio ao Estado enquanto ele era sua condição de possibilidade. Eduardo Escorel, quem trabalhou com Glauber nesse e noutros filmes, afirmou que o Cinema Novo tinha sobrevivido ao golpe de 1964, mas não sobreviveu ao “golpe dentro do golpe” de 1968.

Dois detalhes da filmagem são interessantes para mencionar aqui. Em primeiro lugar, esse é o primeiro filme de Glauber gravado com som direto (Eduardo Escorel), um progresso técnico muito apreciado pelos cineastas naqueles anos. E em segundo lugar, o fato de que várias cenas dele foram utilizadas no seguinte filme do diretor (*Terra em Transe*), feito também com Escorel trabalhando no som.

O ano de 1966 foi bom para Glauber em termos artísticos, já que o seu filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (já premiado internacionalmente) recebeu o grande prêmio latino-

americano do Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina. Antes de dirigir o *Maranhão 66*, coproduziu *A grande cidade* do Carlos Diegues e estava preparando a produção da sua grande obra *Terra em Transe*. O curta-metragem não aparece como uma marca artística de grande importância na fala do próprio Glauber, porque de fato ele não o menciona muito nem em entrevistas nem em cartas. Algumas das biografias consultadas até chegam a omiti-lo. Há pouco mais de dez anos foi publicada uma edição ampliada da correspondência entre Glauber e Alfredo Guevara⁴ (GUEVARA e ROCHA: 2002), onde a curta-metragem não é sequer mencionada. O mesmo acontece na compilação organizada por Ivana Bentes (BENTES, 1997). É impossível determinar, porém, se houve cartas falando sobre *Maranhão 66* e foram logo excluídas das coletâneas. Glauber deixou o Brasil em 1968, denunciando a repressão, o autoritarismo, a desigualdade e a fome espalhadas pelo país. Foi morar principalmente na Europa, onde continuou trabalhando em cinema, e nunca voltou de forma definitiva. Morreu no Rio de Janeiro, em 1981, à idade de 42 anos.

-¿Cuál es la razón por la que has dejado el Brasil definitivamente, has abandonado la idea de hacer cine brasileño en Brasil?

-Bueno, la realidad es que en Brasil se ha establecido verdaderamente un régimen fascista, de los más terribles y peligrosos que se hallan instaurado en este continente. [...] la colonización cultural en Brasil, a través de los mecanismos de información, es la principal arma que tiene hoy el gobierno. Las televisoras dominan verdaderamente al pueblo, son las responsables por la imagen, por esta imagen positiva del Presidente de la República junto a las masas. Y solamente las pocas personas que tienen contacto con la información verdadera saben la tragedia que se pasa en Brasil. Aparte de esta euforia capitalista, de este delirio televisivo, Brasil es un país donde se mata de hambre, se mata de tiros, se mata de torturas. [...] Es la opción dramática para todos los brasileños: continuar en Brasil sobre el punto de mira de una policía ilegal o, con el tiempo corromperse y entrar directa o indirectamente en contubernio con este sistema o, romper radicalmente con esto y partir para una actividad que creo es la única salida para el brasileño de hoy que piensa, puede hacer otra cosa que es la lucha con todas sus fuerzas contra este régimen fascista, alertando al mundo acerca de que lo que realmente pasa en Brasil no es un episodio pintoresco de la tradición política latinoamericana, sino algo muy grave. Por eso es que abandoné Brasil. Y de ahora en adelante mi trabajo será fuera, corriendo muchos riesgos, incluso personales, de vida. En el tiempo que me resta quiero dedicar todos mis

³ “na mesma lama, todos misturados”, fragmento da letra do tango *Cambalache*, de Enrique Santos Discépolo.

⁴ Um dos criadores do *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) e presidente da instituição até sua morte em 2013. O ICAIC é responsável de grande parte dos intercâmbios entre artistas e intelectuais engajados na América Latina desde o começo da década de 1960, e principalmente no relativo ao cinema, impulsor do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*.

esfuerzos a esta lucha contra la dictadura brasileña. (em GUEVARA, 2002: 324).

Em 23 de agosto de 2011, numa sessão plenária do Congresso, o senador José Sarney explicou a sua visão sobre o filme *Maranhão 66*. Reproduzo aqui sua breve intervenção, textualmente transcrita do vídeo da *TVSenado* (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jPFScPg4xGE>).

Não sei se devo contar aqui a história do filme que ficou célebre e que hoje faz parte de uma discussão nacional sobre cinema que é o Maranhão 66 quando ele, atendendo a um pedido meu, ‘-Glauber, você poderia, queria filmar a minha posse?’, era uma ousadia para com ele, mas que a amizade permitia. E para surpresa minha, ele disse que ia fazer. E fez um filme que ele em vez de filmar ele filmou a miséria, filmou, ele filmou o Maranhão, os casebres, seus tipos humanos, e quando esse filme foi apresentado num cinema de arte da Rua Paissandu do Rio de Janeiro e que apareceu ‘posse do governador Sarney’, era 1966, e calcule que num cinema de arte alguém aguentasse assistir a uma posse de quem quer que fosse. E ouve de certo modo uma reação muito grande do público. Mas depois que o filme, seus dez minutos terminaram a plateia levantava-se e aplaudia; porque ele tinha tido inclusive a genialidade de pegar a minha voz e mudar a ciclagem de 50 pra 60 de 60 pra 50 de tal modo que ela parece uma voz de fantasma no meio de toda aquela beleza que ele conseguiu fazer do filme. [Nesse momento um funcionário se aproxima do senador e, entregando uma folha, lhe diz que se trata de uma informação importante. Sarney a lê em silêncio]. Eu vou interromper porque realmente eu falando aqui e com isso eu acho que os nossos pedidos foram atendidos. Eu posso dizer a Paloma e a Dona Lúcia que a Ministra acaba de mandar dizer, informar ao Senado que o *Tempo Glauber* terá todo o seu apoio.

Logicamente o depoimento não revela detalhes do momento em que o filme foi encarregado e feito, mais do que superficialmente. No entanto, nos diz sobre a impunidade de um político que sendo defensor da ditadura continua ainda em exercício público, e a sua família no governo do Estado de Maranhão.

Atravessamos – as perguntas e algumas conclusões

“La derecha se asusta, la izquierda no se fía: ¿acaso la ideología dominante no ha convertido al cine en una ‘fábrica de sueños’?”
Marc Ferro

Como podemos entender ao artista? Não é uma contradição flagrante o que ele fez? Por que o Glauber é considerado um artista revolucionário se fez um filme para o José

Sarney? Uns meses atrás ele havia sido apressado junto com outros intelectuais por manifestar-se contra a ditadura na frente do Hotel Glória, em Rio de Janeiro, onde se desenvolvia uma reunião da OEA. A priori, pode parecer incompreensível a “intempestividade de um autor que rompia [de forma permanente, *N. do A.*] publicamente os pactos fechados com seus leitores/ espectadores” (AGUIAR, 2010: 11). No artigo mencionado no começo desse trabalho, Horacio González também se perguntava “¿Quería Glauber con este intento prematuro ofrecer una estética bufa de índole nacional popular a los emisarios churriguerescos⁵ del poder militar?” (GONZÁLEZ, 2001: 36). A resposta dele é não, e coincidimos em que o objetivo do artista se orientava mais a utilizar os recursos que vieram do Estado para desenvolver o cinema transformador que a tendência daqueles anos reclamava.

No seu manifesto “A estétyka da fome”, de 1965, Glauber afirma que a sua busca é incomodar ao público, fazê-lo sentir que a miséria é insuportável. Ora, quem parece ter sentido isso foi o Sarney, porque nunca usou o filme para sua campanha. Porém, o filme nunca foi censurado. Do outro lado, Glauber se beneficiou daquele trabalho utilizando várias cenas no aclamado *Terra em Transe*. Nas suas palavras:

Entre Deus e o Diabo na Terra do Sol y Terra em Transe rodé dos documentales. Uno sobre Amazonia y otro sobre las elecciones políticas de Maranhão, que es una provincia de Amazonia. [Maranhão 66] es un reportaje sobre las elecciones de un gobernador en Maranhão. Es muy importante para mí porque lo rodé con sonido directo y fue una experiencia muy útil para Terra em Transe porque participé en las etapas de una campaña electoral. En Terra em Transe se ven algunos extractos... (citado em TORRES, 1981: 57-58).

José Sarney podia apreciar a qualidade artística do filme, mas era bem consciente de que ele não mostrava imagens favoráveis à sua proposta como governador, e que elas podiam voltar-se contra o político num futuro; previsivelmente decidiu descartar o filme.

Sobre o *Maranhão 66* tem-se dito coisas opostas. Que se trata de mais uma obra revolucionária e também que, deixando os princípios ao lado, Glauber fez o filme para ganhar dinheiro e se aproximar do poder. O segundo grupo de análises não parece pretender nada mais do que injuriar ao artista. Agora bem, o primeiro grupo é mais complexo. Pode parecer adequado a uma visão de esquerda que ressalte o papel da cultura no processo de resistência à ditadura desde o começo da mesma, destacar a obra toda do Glauber como revolucionária e ao

⁵ Excesivamente adornados.

público como capaz de ver esses dez minutos e agir. José Sarney⁶ foi eleito com uma quantidade de votos inédita, pelo qual não precisava realmente de um filme para aproximá-lo ao seu eleitorado. As massas (supondo que tivessem querido) nem chegaram a ver o filme em grande quantidade devido a todas as restrições do mercado distributivo do cinema nacional. A sua vez, a eficácia política das armas dos artistas quando recebidas pelo público sempre for e será impossível de medir na práxis.

Podemos pensar aqui no conceito de *cultura política brasileira* tal como é expressado por Rodrigo Patto Sá Motta, entendendo que ela implica às vezes a preferência de estratégias de acomodação e negociação para evitar o conflito direto. Ao tratar o tema da relação entre os intelectuais e o governo militar, o autor sustenta que

se trata de [uma] relação paradoxal, raiando a contradição, mas de mão dupla. Por isso, há duas perguntas aí implicadas e imbricadas: por que o Estado contratava pessoas que considerava do campo inimigo? Por que elas aceitavam? Pela ótica do Estado, como se mostrou, a explicação era sobretudo o interesse em aproveitar pessoas competentes, e em segundo plano a estratégia fomentada por alguns líderes do governo de reduzir a oposição dos intelectuais. (PATTO SÁ MOTTA, 2014: 322).

Se bem Patto Sá Motta se refere, nesse trecho, principalmente aos intelectuais esquerdistas que aceitaram cargos no governo, é possível pensar que as motivações de Sarney ao pedir o documentário para Rocha antes da ofensiva repressiva da ditadura (que começa em 1968 com o AI5) eram similares. Temos que lembrar que o binômio nacionalismo-modernidade era tão importante para os militares brasileiros quanto para os artistas de vanguarda.

Glauber Rocha aceitou uma oferta de trabalho, conveniente desde o seu ponto de vista, senão não teria aceitado. Teve a oportunidade de filmar com som direto desde o palco o ato de posse, ganhando imagens e experiências muito valorizadas para utilizar depois, naquele projeto gigante que já estava começando a produzir e que se chamaria *Terra em Transe*. Pelo menos duas pessoas que trabalharam com ele no *Maranhão 66* (Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto) também estiveram na equipe do seguinte filme. Tal vez foram o pragmatismo e a astúcia que o levaram a aceitar a proposta de Sarney.

⁶ “Una suerte de vicerrey del Estado de Maranhão y otras partes de la Amazonia, practicante devoto de la corrupción” (SALLES, 2013: 101)

Ficha técnica do filme

Nome	Maranhão 66
Direção	Glauber Rocha – Fernando Duarte
Produção	Luiz Carlos Barreto – José Viana Companhia produtora Mapa Films
Edição	João Ramiro Mello
Som	Eduardo Escorel
Duração	11 minutos – B e P

Referências

AARÃO REIS, Daniel. A ditadura cronológica. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, página A3, 26 de março de 2014.

ALMEIDA FERREIRA, Rodrigo. **Produção Cinematográfica e História Pública: Chico Rei (1985)**. Ouro Preto, 2013. 11 págs. Anais do 7º Seminário Brasileiro de História da historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha. EduFOP.

AGUIAR, Ana Lígia Leite e. **Glauber em crítica e autocrítica**. Salvador, 2010. 247 págs. Tese (doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.

BENTES, Ivana. (org.). **Glauber Rocha. Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CABRAL DA COSTA, Wagner. **“O Diabo na terra onde até o sol mente”**: história e estética no cinema documentário de Glauber Rocha. João Pessoa, 2003. 8 págs. ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História.

CARDOSO, Ciro F. **Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes**. Niterói, S/D. 30 págs. Mimeo, Universidade Federal Fluminense.

ESCOREL, Eduardo. Los adivinadores del agua. **Revista Causas y Azares**, Buenos Aires, nº6, primavera 1997.

FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 2000.

GONZÁLEZ, Horacio. El pensamiento de Glauber Rocha: las contigüidades de la memoria. **Revista Kilómetro 111**, Buenos Aires, nº2, págs. 31-40, septiembre 2001.

GUEVARA, Alfredo e ROCHA, Glauber. **Un sueño compartido**. Sevilla: Escandón Impresores, 2002.

MAUAD, Ana Maria e CARDOSO, Ciro F. História e imagem: os exemplos da fotografia e o cinema. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

MORETTIN, Eduardo V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, Editora UFPR, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. "Vencer Satã só com orações": políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise e VIZ QUADRAT, Samantha (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010, p. 145-174.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora brasiliense, 2003.

PATTO SÁ MOTTA, Rodrigo. **As universidades e o regime militar. Cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RAMUSYO DE ALMEIDA BRASIL, Marcus. **Imagem, poder e "momentos de perigo" em Maranhão 66 revisitado**. Natal, 2013. 10 págs. ANPUH - XXVII Simpósio Nacional de História.

ROCHA, Glauber. **La revolución es una eztetyka. Por un cine tropicalista**. Buenos Aires: Caja Negra editora, 2011.

SALLES, Severo. **Lucha de clases en Brasil (1960-2010)**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2013.

Filmografia - Os filmes mencionados no trabalho são os seguintes:

A grande cidade (Carlos Diegues, 1966).

Deus e o Diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964).

Maranhão 66 (Glauber Rocha, 1966).

Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967).