

A missa bárbara rezada por Glauber Rocha em A idade da terra: um êxtase místico anti-literário e metateatral

Anna Lee R. de Freitas¹ (PUC-Rio)

Resumo:

Glauber Rocha costumava dizer que o espectador devia assistir ao seu último filme, A Idade da Terra (1980), “como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução”. Apesar de ter afirmado que nessa obra produziu “um novo cinema, anti-literário e metateatral”, para ser “gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí”, ele se apropriou de textos bíblicos e literários e, fazendo uso de linguagens diversas como a poesia, o teatro, a entrevista, a farsa, o documentário, atingiu a radicalização de sua proposta estética cinematográfica. Por meio da trajetória do Cristo múltiplo e coletivo do Terceiro Mundo, Glauber subverteu a estrutura da narrativa tradicional do cinema clássico e produziu um ensaio aberto, no qual se utilizou de dinamismos espaço-temporais que dialogam com a prática filosófica pós-movimentos antiautoritários de 1968, sendo que a reflexão deste trabalho será desenvolvida a partir dessa perspectiva.

Palavras-chave: Cinema, teatro, poesia, Terceiro Mundo, movimentos de 68

Texto integral:

A idade da terra (1980) foi o último filme de Glauber Rocha – uma espécie de combate derradeiro que ele acreditava ser uma revolução no Cinema Novo e sobre o qual falou:

É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, anti-literário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo (...), fala do mundo em que vivemos. Não é para ser contado, só dá para ser visto. De *Di Cavalcanti* para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional.¹

A idade da terra é na verdade a radicalização da proposta estética glauberiana cujo embrião pode ser identificado já em seus primeiros curtas – *Câncer* (1968), um filme experimental, com situações improvisadas em torno de violência, racismo e sexualidade, é um bom exemplo. Depois deste filme, Glauber fez *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *O leão de sete cabeças*, *Cabeças cortadas*, entre outros, até atingir o seu ponto máximo de realização com *A idade da terra*.

Nesta produção, que é muito mais uma experiência, um ensaio aberto, do que uma narrativa de estrutura fechada com início-meio-fim, tradicionalmente entendida por produção cinematográfica, a dimensão ritualística da obra glauberiana é levada ao extremo. Trata-se de uma pajelança, um rito que mescla práticas religiosas indígenas com elementos católicos, espíritas e de seitas afro-brasileiras, “uma missa bárbara”, como o próprio cineasta definiu, que celebra a ascensão de uma nova divindade, o Cristo do Terceiro Mundo, o Cristo múltiplo e coletivo, constituído pelo povo em seu êxtase místico. Um Cristo que não é o do martírio na cruz, mas o da ressurreição, da libertação, cujo percurso é retratado por Glauber por meio do uso de linguagens diversas como a poesia, o teatro, a entrevista, a farsa, o documentário.

¹ Este depoimento de Glauber Rocha aparece no site do Tempo Glauber: <http://www.tempglauber.com.br>, no item “Filmografia/A idade da terra”.

O filme mostra o Cristo-Pescador – ou Cristo Índio² (interpretado por Jece Valadão), o Cristo-Negro (Antônio Pitanga), o Cristo que é o conquistador português, Dom Sebastião – ou Cristo Militar (Tarcísio Meira) e o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião – ou Cristo Guerrilheiro (Geraldo Del Rey). Eles são, como o cineasta explica:

(...) os quatro Cavaleiros do apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético religioso.³

Os quatro cavaleiros do Apocalipse: Morte, Guerra, Fome e Pestilência, assim como os quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, não são as únicas referências ao texto bíblico feitas por Glauber em *A Idade da terra*. Entre outras seqüências, a nº 20, cujo cenário é Brasília, mostra o ator e jornalista Ary Pararraios utilizando-se de um trecho da missa católica para se dirigir ao Cristo Negro, depois de ele ressuscitar um homem: “Eu não sou digno que entreis em minha casa, mas disse uma só palavra e serei salvo” (ROCHA, 1985, p.452). [1]

Antes disto, na mesma cena nº 20, Ary Pararraios recita o canto I de *Os Lusíadas* [2]:

As armas e os barões assinalados/
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca d’antes navegados/
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras forçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram/
Novo Reino, que tanto sublimaram; (1985, p. 451 e 452).

Em *A idade da terra*, ainda pode ser identificada uma referência à tragédia shakespeariana *Júlio César*, na seqüência nº 30, ambientada no Rio de Janeiro, quando os personagens Brahms, Cristo Militar e rainha Aurora Madalena aparecem dialogando em vários pontos da cidade: Copacabana, Cinelândia (em frente ao Teatro Municipal) e Morro da Urca. O Cristo Militar diz para Brahms: “Não vá ao Senado amanhã”. E um pouco mais adiante: “John Brahms, não vá ao Senado amanhã! Não vá ao Senado antes que os peixes de março voltem. Os abutres comerão teu fígado” (p.458).

No Ato II, cena II, da peça de William Shakespeare, Calpúrnia, mulher de César, acorda com um pesadelo e lhe pede para não sair de casa. César recusa-se a se intimidar com os maus presságios da esposa, mas, para acalmá-la, concorda em enviar Marco Antonio ao Senado para informar que ele se acha indisposto.

Cena 2

CALPÚRNIA - Ó meu senhor! Anula-se vossa sabedoria ante esse arrojado. Não saiais hoje. Declarai a todos que o que vos prende em casa é o meu receio, não o vosso. Mandaremos ao senado Marco António, incumbido de dizer-lhes que não vos sentisbem. Que assim, de joelho, eu consiga de vós alcançar isso.

CÉSAR - Marco António dirá que estou indisposto; para agradar-te ficarei em casa. (SHAKESPEARE, S/d, p. 55) [3].

Apesar destes exemplos e de outras referências literárias que aparecem em *A Idade da terra* – às vezes com citações literais, como no caso de *Os Lusíadas* –, não se pode dizer que trata-se de uma adaptação de textos escritos para a linguagem audiovisual. No filme, Glauber Rocha apropriou-se destas obras, lendo-as à sua maneira e utilizando-as para servir ao seu objetivo: “(...)

² As nomeações dos Cristos que aparecem entre parênteses são as que constam no roteiro do filme: Rocha, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Org.: Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. Os outros nomes são citados pelo cineasta em entrevista que está no filme *Anabazys*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini.

³ Este depoimento de Glauber Rocha aparece no site do Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br>, no item “Filmografia/A idade da terra”.

em matéria de linguagem cinematográfica, montagem, estrutura, foi tudo refeito, subvertido, reestruturado. É um estilo barroco, reconstrutivista, coisa muito nova (...)”, afirmou. Ao apoderar-se de diversos textos e inter-relacioná-los, o cineasta ganhou tamanha autonomia sobre eles que se transformou em autor, mesmo quando os reproduziu com fidelidade em relação aos originais. Não é à toa que Glauber afirmou ter produzido um “Terceiro Testamento”. E é assim que ele conseguiu realizar um “novo cinema” que disse ser “anti-literário e metateatral”, na medida em que questiona a metáfora da vida como teatro e rompe com a ilusão dramática e a representação do real.

Com cenas desalinhas, desordenadas, incongruentes, Glauber rebenta com as fórmulas clássicas de contar uma história, explode a linguagem cinematográfica para libertá-la. Neste processo de desestruturação do discurso do cinema tradicional, ele propõe uma experiência transformadora, uma espécie de alquimia, na qual o público é arrancado de sua posição passiva de mero espectador.

É neste ponto que a obra cinematográfica de Glauber Rocha, principalmente *A idade da terra*, dialoga com a prática filosófica dos movimentos antiautoritários de 1968 que buscavam a quebra do pensamento dual, das fronteiras entre os opostos, da dicotomia que afasta e separa sujeito-objeto e, finalmente, que tinham como palavra de ordem: “A imaginação no poder”. A partir daí emergiram correntes de pensamento que preconizavam o conhecimento produzido no corpo sensível, o conhecimento construído pelo encontro de sensibilidades. Pode-se dizer que o êxtase místico proposto pelo cineasta brasileiro nesse seu último filme é justamente resultado do entrelaçamento de *devires múltiplos* – para usar um conceito caro ao francês Gilles Deleuze, em cujo pensamento vou me apoiar neste trabalho para demonstrar a aproximação do cinema glauberiano com a prática filosófica que norteou os eventos de 1968, sobretudo o Maio de 68, na França.

Enquanto estudantes franceses gritavam nas ruas de Paris e Nanterre, Deleuze apresentava sua tese de doutoramento sobre Spinoza e alertava o mundo sobre os riscos que representava uma cabeça dualista. Crítico do capitalismo, ele também fez duras críticas e atacou a base fundamental do pensamento freudiano em *O Anti-Édipo*, que lançou com o psicanalista Felix Guattari em 1972. Em “A literatura e a vida”, no livro *Crítica e clínica*, ele definiu:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal qual já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se sigularizam numa população (DELEUZE, 1997, p.11) [4].

Nesta medida, o devir corresponde a um momento de destituição do sujeito, que é condição para que o processo de produção de subjetividade se mantenha em curso. É preciso sublinhar que a novidade do conceito de subjetividade é ser indissociável da noção de produção. Caso contrário, falar de subjetividade e não de sujeito seria apenas uma mudança de nomenclatura, sem qualquer novidade conceitual. Segundo Deleuze, o devir é da ordem dos acontecimentos, e não da ordem da história:

O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de “devir”, isto é, para criar algo novo. É exatamente o que Nietzsche chama de o Intempestivo. Maio de 68 foi a manifestação, a irrupção de um devir em estado puro (IDEM, 1992, p.211) [5].

Para romper com a ilusão dramática e a representação do real, como sugere Ivana Bentes: “o cinema de Glauber utiliza-se de narrativas alegóricas e/ou em forma de parábolas, discurso alegórico que marca a década de 60 (relacionando o antigo e o novo, o histórico e o atemporal, o mais moderno e o mais arcaico)”, promovendo um processo de dissolução de dualidades no qual

⁴ Idem.

personagens, cenários, objetos e espectador entram em transe ou, mais especificamente em *A idade da terra*, num êxtase místico, num fluxo de múltiplos devires. “Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro”, ainda afirma Ivana Bentes.

A proposta de Glauber em *A idade da terra* é olhar para o Terceiro Mundo de dentro do Terceiro Mundo e não mais segundo o discurso tradicional ocidental, o qual predomina, inclusive, na visão dos povos terceiro-mundistas, educados segundo a cartilha do colonizador. “Uma das coisas que chocou no filme é que ele realmente entrega o colonialismo americano e europeu como o grande responsável pela miséria da América Latina”, afirmou Glauber⁵. No entanto, a potência do discurso do cineasta aparece justamente à medida que propõe não uma vingança, movida por ressentimento, mas uma ação: uma forma de fazer diferente da lógica estabelecida. Trata-se de, apesar da tentação, não se confundir com o “macaco”, para citar Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*, quando ele fala de identificar as relações de poder que deram origem a idéias, valores ou crenças, e explica que a crítica nunca é concebida por Nietzsche como uma *reação*, mas como uma *ação*. “Nietzsche opõe a atividade da crítica à vingança, ao rancor ou ao ressentimento”:

Zaratustra será seguido pelo seu “macaco”, pelo seu “bobo”, pelo seu demônio”, de uma ponta a outra do livro; mas o macaco distingue-se de Zaratustra como a vingança e o ressentimento se distinguem da própria crítica. Confundir-se com seu macaco constituiu o que Zaratustra sente como uma das piores tentações que lhe são oferecidas. A crítica não é uma re-ação do re-sentimento, mas a expressão ativa de um modo de existência ativo: o ataque e não a vingança, a agressividade natural de uma maneira de ser, a maldade divina sem a qual não se poderia imaginar a perfeição (DELEUZE, s/d, p.7 e 8) [7].

A idade da terra sugere justamente uma nova dinâmica entre colonizador e colonizado, na qual os dois lados são afetados em relações não-estáticas, o que em nenhum momento trata-se de os povos terceiro-mundistas se tornarem semelhantes aos colonizadores nem imitá-los, muito menos assumirem o lugar deles. “O problema não é ser isto ou aquilo no homem”, dirá Deleuze,

mas antes o de um devir inumano, de um devir universal animal: não tomar-se por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que o habitam (1992, p.21).

Há nesse filme “anti-literário e metateatral” de Glauber Rocha uma dissolução da dicotomia colonizador/colonizado e uma proposta de mudar o olhar sobre as coisas do mundo, sem fechá-las em conceitos imutáveis, mas levando em conta as circunstâncias – processo este que dialoga com a concepção de “dinamismos espaço-temporais” trabalhada por Deleuze em “O método da dramatização”⁶:

É que os dinamismos e seus concomitantes trabalham sob todas as formas e extensões qualificadas da representação, e constituem, mais do que um desenho, um conjunto de linhas abstratas saídas de uma profundidade inextensa e informal. Estranho teatro feito de determinações puras, agitando o espaço e o tempo, agindo diretamente sobre a alma, tendo larvas por atores [...]. Essas linhas abstratas formam um drama [...] É o conhecimento científico, mas é também o sonho, e são também as coisas em si mesma que dramatizam (2006, p.134) [8].

Em *A idade da terra*, Glauber promove “agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções e de ritmos” (p.132). Na dramatização entre colonizador e colonizado, na qual opera uma dissolução das formas, relançando-as no plano das forças, contam

⁵ Idem.

⁶ Este texto é resultado do debate realizado com Deleuze na Sorbonne, a 28 de janeiro de 1967, e publicado inicialmente no Bulletin de La Société Française de Philosophie, 61º ano, nº 3, julho-setembro de 1967, pp.89-118.

mais as questões do tipo: quem?, quanto?, como?, onde?, quando?, do que a questão “nobre do platonismo ‘o que é?’”, como define Deleuze (p. 131).

No documentário *Anabazys* (2007), de Paloma Rocha e Joel Pizzini, Glauber fala da “necessidade da ruptura das formas, de acabar com esse drama e construir outro” que o levou a fazer *A idade da terra*. Nesse mesmo filme, o assistente de direção Carlos Caetano afirma: “O Glauber ficava dizendo o tempo inteiro que estava construindo um filme onde queria romper com o discurso tradicional da estrutura do cinema, que era a discussão do tempo e do espaço”.

A forma encontrada pelo cineasta para executar este projeto foi a de levar para a tela imagens que “aparecem como sonho”, como ele próprio definiu. Glauber põe em prática idéias apresentadas em “Eztetyka do sonho”, comunicação exposta em 1971, em Columbia University – Nova York. Em 1965, ele havia apresentado “A estética da fome”, no Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova, Itália, onde afirmava que “apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação”: “‘A estética da fome’ era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965”. Mas, seis anos depois, em “Eztetyka do sonho”, dizia estar certo de que “o sonho é o único direito que não se pode proibir”: “A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda” (Rocha, 1981, p.221) [9].

Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribui para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida (idem).

Uma das estratégias usadas por Glauber para traduzir em linguagem cinematográfica o *desreinado* delirante do sonho, em *A idade da terra*, foi a utilização do improviso. “Ritmo e poesia é o que ele pedia o tempo todo no *set*. Ele não queria uma situação armada ou um ator se comportando de uma maneira pré-concebida”, contou o produtor executivo Cacá Diniz, em *Anabazys*. Para isso, não eram entregues roteiros aos atores, no sentido tradicional que se entende por roteiro: texto que resulta do desenvolvimento do argumento de filme, dividido em planos, seqüências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos. Eles recebiam apenas “frases de estímulos” para que improvisassem.

Um exemplo, entre muitos, é a cena nº. 27 em que Norma Bengell como a Rainha das Amazonas sai por ruas de Salvador acompanhada por freiras, elas dançam, enquanto a atriz grita: “Liberdade! Liberdade! Liberdade! Miséria! Miséria! Miséria! Miséria!”. “O Glauber me pediu apenas para gritar *liberdade* e *miséria*. Eu comecei a dançar e a gritar e, quando percebi, o povo estava me acompanhando e gritando. Aquela multidão que aparece no filme não é figuração paga, é gente que estava na rua”, disse a atriz.

A cena nº. 30, já citada anteriormente, em que Brahm, o Cristo Militar e a Rainha Aurora Madalena aparecem dialogando em vários pontos do Rio, também foi realizada na base do improviso. “O Glauber nos colocou sentados na Cinelândia e as pessoas começaram a se juntar e participar das conversas”, contou Tarcisio Meira, que interpretou o Cristo Militar. “Foi uma comunicação com o público muito rara. As pessoas não contracenavam faziam parte da história”, completou.

A inclusão de acontecimentos de bastidores entremeando cenas protagonizadas pelos atores foi outra estratégia utilizada por Glauber para quebrar o discurso tradicional do cinema. Num deles,

Maurício do Valle, que interpreta Brahms, tropeça em uma pedra, sente dor e interrompe a cena. Ele é socorrido por Ana Maria Magalhães, intérprete de Aurora Madalena, e por outras pessoas da equipe.

MURÍCIO DO VALLE: Ai, meu Deus!... Puta que o pariu! Eu ia pedir pra ver se há pedra com inscrição... Puta que o pariu!... Está passando, está passando, está passando...

ANA MARIA MAGALHÃES: Meus anéis não machucaram teu rosto?

MURÍCIO DO VALLE: Eu bati com a ponta do pé. Mas que negócio incrível! Parece até frescura, caralho! Puta que o pariu! Me dá um pouquinho de água aí, por favor... É bom sujo assim. Não é?... Ok, Glauber, desculpa.

GLAUBER ROCHA (off): Se abaixa aí, Ana.

(A ENCENAÇÃO RECOMEÇA.) (ROCHA, 1985, p. 460).

No desenrolar do filme, Glauber aparece muitas vezes, falando com os atores ou caracterizando-os, e ainda é possível ouvir sua voz em *off*. “A performance do diretor dentro do filme é absolutamente contemporânea. Era uma necessidade de ele estar com o corpo dele e com a voz dele no filme, desestruturando a idéia desse narrador invisível do cinema clássico”, afirma Ivana Bentes, em *Anabazys*.

A trilha sonora de *A idade da terra* foi realizada ao vivo, com som direto, e os músicos também improvisavam durante a cena. A intenção de Glauber com isso era que o som não fosse apenas complementar, mas parte fundamental do filme. “No início das cenas a palavra de ordem de Glauber era ‘luz, câmera, orquestra e ação’”, conta Sylvia de Alencar, responsável pelo som.

Neste processo de desestruturação do discurso cinematográfico tradicional, foi determinante a montagem do filme. Segundo o técnico Ricardo Miranda, Glauber pediu que o filme fosse montado “como uma batida de tamborim”. “A montagem é um ritmo, não tem leis para isso, é território da aventura sensorial através do qual você pode penetrar naquilo que está além do real, do palpável”, afirmou o cineasta.

A idéia de Glauber era de que os rolos de filmes não fossem numerados fazendo com que a cada exibição as cenas aparecessem ordenadas de forma diferente, não haveria letreiros indicando o começo e o fim, como tradicionalmente acontece na maioria dos filmes. Porém, a Embrafilme (então estatal brasileira produtora e distribuidora cinematográfica) não aceitou a proposta de Glauber:

O filme tem outro tempo, outro espaço de montagem, o barato é outro, os caras não podem entrar nele, então ficam absolutamente revoltados. É isso que eles chamam de experimentalismo, mas não é experimentalismo, é o fluxo das imagens e a montagem que vai por caminhos incontrolláveis, como um rio que corre atrás de outros baratos⁷.

Com isso, o cineasta pretendia levar para o cinema a idéia da transfiguração daquilo que no imaginário popular poderia ser tomado como a figura de um sonho de transformação social. Ele queria transmutar toda a energia do imaginário popular em figuras capazes de serem deslocadas ou mesmo incorporadas no sentido de um sonho. O sonho não apenas como uma gratificação compensatória, mas o sonho como a mediação possível para construir o futuro, que necessariamente teria muitas possibilidades, devires múltiplos. A essência dessa estética do sonho era para Glauber uma revolução mística, a explosão religiosa.

“A pessoa tinha que estar mergulhada por inteiro nesse processo criativo. O processo era tão importante como a obra. Quem trabalhou nesse projeto e quem passou por esse processo nunca mais

⁷ Esta fala aparece em entrevista de Glauber no filme *Anabazys*.

foi o mesmo”, afirmou Paula Gaetan, mulher do cineasta que, além de atuar, foi cenógrafa e figurinista de *A idade da terra*. E Glauber conclui:

Cheguei à catedral, rezei uma missa bárbara e o pessoal se assustou. Se entrassem no meu barato, teriam que ajoelhar e rezar. Eu disse para eles: (...) vocês romanos, italianos, estão me acusando porque têm o costume de jogar os cristãos no parque dos leões, mas eu não tenho medo de leão, como o profeta Daniel, que dominará os leões na arena.

Referências Bibliográficas

BENTES, Ivana. “Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”. In: BENTES, Ivana. **Ressonâncias do Brasil**. Espanha: Fundación Santillana, 2002. p.90-109. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>>

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Conversações**. Trad.: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Portugal: RÉS- Editora Ltda., s/d.

_____. **A ilha deserta: e outros textos**. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

ROCHA, Glauber. SENNA, Orlando (org.). **Roteiros do terceyro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. Trad.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, S/d.

Filmes:

A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha.

Anabazys (2007), Paloma Rocha e Joel Pizzini.

Autor(es)

¹ **Anna Lee R. de FREITAS, Doutoranda.**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Departamento de Letras

E-mail: anna.lee@uol.com.br