

**Entre o western e o nordestern: algumas considerações**ANDERSON R. NEVES<sup>1</sup>

No presente trabalho procuramos estabelecer diálogos entre os filmes *O Cangaceiro* de Lima Barreto e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, procurando problematizar as formas com que o tema *cangaço* é projetado no cinema brasileiro. Por isso, devemos nos atentar para as várias possibilidades analíticas e interpretativas, sobretudo as que foram *suprimidas* pelo interesse em verticalizar a história do cinema brasileiro.

Tanto em *Deus e o diabo* quanto em *O dragão da maldade*, percebemos aproximações com as premissas formais e narrativas comuns ao gênero *western* – embora a maioria dos trabalhos de críticos e acadêmicos atentam-se mais aos distanciamentos. Nesse ínterim, cabe salientar que a maior parte da crítica especializada, no afã de reproduzir uma perspectiva analítica pautados por uma visão de mundo que procurava alinhar-se as proposições das películas do Cinema Novo, deixou, muitas vezes de voltar a atenção para um aspecto que consideramos importante para a discussão, ou seja: *os próprios filmes*. Até então, percebe-se que várias análises pautavam-se em enquadrar a obra em premissas tomadas *a priori* acerca da qualidade dos filmes nacionais – talvez em virtude da manutenção de um argumento de autoridade na crítica especializada? –, elogiando firmemente, de um lado, as películas que confirmavam suas intenções teóricas e políticas, enquanto rechaçavam, de outro, o que era destoante – como o caso da Vera Cruz.

Com efeito, é certo que essa hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais, demonstrada aqui pelo caso da *Vera Cruz* e do *Cinema Novo*, merece mais atenção por parte da atual historiografia do cinema brasileiro. Os críticos da década de 1960 e 1980, sobretudo Paulo Emílio, bem como a historiografia acadêmica dos decênios posteriores, seguidores do discurso do crítico, preocuparam-se antes em reproduzir uma perspectiva ideológica (nacionalista) que propriamente aprofundar-se na abordagem das

---

<sup>1</sup> Anderson R. Neves é mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac). E-mail: [historiador.anderson@gmail.com](mailto:historiador.anderson@gmail.com)

fontes primárias (filmes), como deve fazer um “historiador de ofício”. (MORAIS, 2010: 145)

Em diálogo com as assertivas de Souza, incluiríamos na referência de perspectiva nacionalista – como o autor aponta – um nacionalismo pautado em um referencial político de *esquerda* que, mais das vezes, considera-se a única maneira de retratar o tema do nacional. Ora, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz nasceu tentando imprimir ao cinema nacional o caráter de *brasilidade*, embora sob outro prisma, tão perseguido pelo Cinema Novo e que fora considerado, por críticos e acadêmicos, ponto de êxito do movimento ,possibilitando colocá-lo no ápice da hierarquia.

Nesse sentido, acreditamos ter havido, ao longo dos anos, descon siderações – no que tange a influências e deslocamentos – que acabaram por “engessar” o movimento do Cinema Novo e a obra de Rocha em um único momento (o mais radical), como no momento de *Deus e o diabo*, da mesma forma que o filme de Barreto foi caracterizado sob uma interpretação que o toma como produto mimético do interesse estrangeiro. Em nossa leitura, a reprodução dessa matriz interpretativa se dá no afã de afirmação de uma “verdade” que, para se tornar válida, ignora inúmeros outras possibilidades.

A fim de não reproduzir as premissas que corroboram com a construção da hierarquia da história do cinema brasileiro – procurando olhar para as obras de maneira bastante livre, não as condicionando a padrões interpretativos centrados na convergência entre autor, obra e época – consideramos válidas as afirmações de Jacques Rancière que avalia, no contato com a arte, a posição de amador.

Mas a posição do amador não é a do eclético que opõe a riqueza da colorida diversidade empírica aos rigores cinzentos da teoria. O amadorismo é também uma posição teórica e política, a que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes. A política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma ou de outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura, e que cada um se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um

itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento. (RANCIÈRE, 2012:16)

Parece-nos que os jovens cineastas que encabeçaram o Cinema Novo, em suas origens, tinham em seus horizontes uma perspectiva de contato com a arte muito próxima do que Rancière chama de *amador*. Porém, a partir do desejo de afirmarem-se enquanto movimento de vanguarda do cinema brasileiro, acabaram se distanciando da referida perspectiva, no momento em que relegam os movimentos anteriores – em especial a Atlântida e a Vera Cruz – a segundo plano, ao mesmo tempo em que intelectuais urdiam, a partir das obras deles, as bases compositivas de uma matriz interpretativa que, embora os próprios cinema-novistas tenham abandonado, ainda é reproduzida frequentemente e é utilizada como parâmetro na escrita da história de nosso cinema. Além de não dar a devida observância aos deslocamentos do movimento do Cinema Novo, diversos trabalhos – de críticos e acadêmicos – continuam, ainda, reafirmando o movimento enquanto vanguarda, deixando de concentrar-se no produto do próprio movimento, os filmes.

E ainda, além de abandonar padrões interpretativos que em nada enriquecem o contato com a arte, é de fundamental importância salientar que os filmes de Rocha não partiram de um espaço vazio. Estes filmes, que utilizam o cangaço para construir a intriga, são inseridos num espaço aberto pelo sucesso da obra de Lima Barreto, que até então boa parte do mundo sequer sabia que no Brasil se fazia cinema.

Paula Siega faz uma análise da recepção entre o cinema de Barreto e de Rocha:

Nos anos 50, *O Cangaceiro* tinha sido aplaudido pelo público internacional, abrindo as portas do mercado exterior para o cinema brasileiro. A partir da penetração do Cinema Novo e do intenso debate teórico atuado pelos cineastas, todavia, o filme passa a ser percebido como representação superficial e estereotipada da realidade nordestina e do Brasil. Assim, o modo em que as obras como Deus e o diabo na terra do sol superam as expectativas do público europeu, substituindo a imagem exótica do nordeste pela idéia do cangaço como fenômeno revolucionário em campo estético e político – leitura essa que se consolidaria no fim dos anos 60 -, fornece um critério objetivo para determinar o seu valor artístico: a sua eficiência estética evidencia-se

pelo fato de que, evocando o horizonte de expectativas instaurado por *O Cangaceiro* (1953), não se limite a preenchê-lo, mas o descomponha criticamente, abrindo um novo horizonte e colaborando para a formação de novos cânones. (SIEGA, 2009:164)

Entendemos que, se apreciarmos *O Cangaceiro* procurando nele os aspectos de construção fílmica comuns aos filmes de Glauber Rocha, ficaremos presos, então, ao suposto exotismo e ao tom de folclore. Desta forma, reduziríamos a obra e acabaríamos não percebendo o seu valor artístico – deixando de perceber que inclusive a obra de Glauber Rocha também apresenta, em certa medida, certo caráter “folclorístico”.

Preferindo concentrar-se na oposição vanguarda *versus* mercado – ou arte *versus* entretenimento – a história do cinema brasileiro tem sido escrita sob um prisma que enriquece os lugares conferidos a filmes e movimentos, deixando de considerar suas aproximações e diálogos, classificando, por exemplo, como *nordestern* o filme de Barreto e negando essa classificação a *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. Sendo o critério de separação a aproximação com o gênero *western*, acadêmicos e críticos reproduzem uma espécie de “proteção”, a um ideal de nacional, muito parecida como o que já havia sido feito nos Estados Unidos com o chamado *western spaghetti* que fora reduzido a “entretenimento” por não confirmar, exatamente, a visão de mundo da crítica e dos intelectuais do país.

No Brasil, outra ferramenta muito utilizada para a manutenção da hierarquia e dos pressupostos que a constituíram é a *incomunicabilidade*, ou seja, o desprezo aos estudos de audiência. Como já demonstramos, as películas do Cinema Novo, embora afirmasse falar para o povo e em nome do povo, eram *pouco assistidas* e, talvez justamente por isso, populariza-se o tom de censura por parte dos defensores do movimento em relação às iniciativas anteriores. Fernando Mascarello, comentando o procedimento de construção dessa matriz interpretativa – a qual chama de “Cosmética da Fome” – e o processo de desvalorização do que não se enquadra nas premissas dessa matriz, adverte-nos sobre:

(...) 1) a censura estética ao cinema popular da Atlântida nos anos 50, quando a crítica desprezou o significado cultural da chanchada.

2) a denúncia dos resquícios estéticos e institucionais do projeto industrialista da Vera Cruz, como plataforma de afirmação autoral e ideológica do Cinema Novo ao princípio da década de 60. (Desta fase, cabe destacar sobretudo os escritos de Glauber entre 1962 e 1965, observando que “Uma Estética da Fome”, dado ao público neste último ano, é considerado por Fernão Ramos, por exemplo, um manifesto “temporão”, já que aparecido “numa época em que o Cinema Novo iniciava sua guinada em direção à reavaliação... de suas críticas à concepção industrial”. (MASCARELLO, 2004:3)

E ainda:

De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil. Ou, Talvez, nem tão incompreensível: reconhecer a falência do modernismo político (...) seria consentir na ultrapassagem da maior parte da produção do Glauber teórico e de seus pares latino-americanos dos anos 60 e 70 (Solanas, Espinosa etc.). **Daí a opção cômoda da maioria pelo silêncio omissivo.** O pouco interesse na atualização da teoria do espectador em padrões internacionais obstrui o cumprimento de uma função precípua da Academia: o diálogo com a linha de frente do pensamento contemporâneo (por mais que esta “vanguarda” teórica venha **colocar em xeque as estimadas cinematografias dos anos 60**). (MASCARELLO, 2004:7) (Grifo nosso)

Em consonância com as assertivas de Mascarello e em tentativa de síntese, voltamos nossos olhares para as reavaliações do próprio Glauber Rocha em relação à sua obra e ao Cinema Novo, que deixaram de ser considerados pela acadêmica – talvez, justamente, porque esses deslocamentos evidenciariam que a academia, por vezes, se vale das possibilidades e aberturas do *regime estético da arte* para fechar as perspectivas analíticas que não coloquem em xeque as cinematografias a quais fazem reverência e a que lhes atribuem o ápice da hierarquia cinematográfica.

Ora, o Glauber Rocha do início dos anos 1960 não é o mesmo dos decênios posteriores, como já apontamos a fim de afirmar o Cinema Novo como vanguarda. Rocha, assim como outros partidários, esquematizou um discurso que tirava do horizonte seus predecessores – vale ressaltar que a Vera Cruz fez movimento semelhante para com a Atlântida –, porém seus pensamentos e sua obra não ficaram estagnados nesse momento.

De fato, o filme que abriu os “olhos do mundo” para o cinema brasileiro foi *O Cangaceiro* de Lima Barreto e, tentando tomar o lugar alcançado por ele, os cinema-novistas não hesitaram em questionar seu valor enquanto arte. Siega aponta:

Embora Lima Barreto seja o responsável pela primeira grande irrupção cinematográfica do Brasil em campo internacional, Glauber Rocha não hesita em expulsá-lo do horizonte das realizações artísticas na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Em um discurso que segue a rígida demarcação entre arte e produção comercial, a obra de Humberto Mauro é eleita como antecedente de um cinema de autor no Brasil, enquanto Lima Barreto é situado irremediavelmente na categoria do artesão. Acusado de promover os interesses reacionários da burguesia e do Estado através da veiculação de uma «ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista», *O cangaceiro* é reduzido à condição de exemplo negativo» fundado sobre uma «habilidade técnica» colocada a serviço de ideias que atrasavam a tomada de consciência do povo brasileiro. (SIEGA, 2010:86)

Cabe a nós que salientar que, embora questionáveis os meandros adotados por Rocha e demais cinema-novistas como forma de afirmação, esse é um momento muito específico do cineasta e do movimento, para que o tomássemos como a única maneira de olhar para o movimento. O Glauber Rocha de *Deus e o diabo na terra do sol*, como já demonstramos, não é o mesmo, por exemplo, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e, em nosso entendimento, a mudança de perspectiva não pode ser argumento para desvalorizar sua arte – por afastar-se da visão de mundo inicial.

O problema maior talvez esteja justamente nesse “engessamento” de Glauber Rocha e do Cinema Novo no “momento *Deus e o diabo*”, deixando de perceber os deslocamentos e estabelecendo uma maneira pretensamente “correta” de apreciação fílmica – que tem no horizonte figuras revolucionárias – e reproduzindo uma oposição entre obras e movimentos que, em nosso entendimento, é desnecessária.

Nas linhas seguintes, reproduzimos parte de uma carta de Glauber Rocha destinada a Celso Amorim, então diretor geral da Embrafilme, que quebra claramente com a reprodução dessa matriz interpretativa que se pauta em oposições, em especial, entre Barreto e Rocha e conseqüentemente de suas obras:

O Cinema Novo acabou no MDB e na pornochanchada... Quando disse o Cinema Novo sou Eu – eu estava dizendo aos traidores que Eu continuava fazendo Cinema Novo. Quando o udigrúdi liderado pelo tropicalismo, pela CIA, pelo *Oficina*, pelo PC e pelo Ribeiro, pelo INC do Moniz Viana, deu o golpe no Cinema Novo usando o *Pasquim*, o golpe era contra Glauber e Jango. Todos traíram. Fiquei seis anos no exílio praticando a extetika da fome. Faturaram minhas posições políticas, enganaram Ney Braga e assassinaram culturalmente minha Irma e me picharam de louco. E alem do mais levei 1 ano e seis meses para filmar, digo conseguir financiamento de *A Idade da Terra*, e não teve ninguém para produzir, todos se recusaram, acabei na Mao de um produtor amador que me roubou e por isso levei dois anos fazendo o filme, sozinho, sem produtor, apenas com técnicos, todos inexperientes, porque ninguém tem preparo para um filme revolucionário e o nível é baixo etc. Claro que não há lugar para mim no cinema brasileiro. Gostaria que a Embrafilme desse 200 000,00 a Lima Barreto, mas que seu projeto não seja julgado. Que você convide para vir ao Rio, que você o hospede num Hotel da Vieira Souto, que dê entrevista, que receba 200 000,00, que vá a Brazylya, que Eduardo o leve a Figueiredo numa exibição de O CANGACEIRO, e que Figueiredo o condecure. Depois que ele volte para o Rio para filmar A TRISTE VIDA DE POLICARPO QUARESMA, com todos os meios e toda cobertura. Aí renascerá o cinema brasileiro.(...)LIMA BARRETO – Filmar no Rio – um grande projeto. A única pessoa que pode fazer um grande filme histórico no Rio, digo, no Brazyl, é o Lima. Acho que Lima Barreto poderia fazer um filme sobre o “15 de Novembro de 1889: a Proclamação da Republyka”. (...) Façamos uma reunião, um *dinner*, no Rio, com Mário, com Cavalcanti, com Lima Barreto. Seria uma coisa fantástica para reerguer o cinema brasileiro. Este jantar deve ser no Copacabana Palace. Figueiredo condecoraria Mário, Lima e Cavalcanti.(...)Reunindo-se estes caciques é possível reerguer culturalmente o cinema brasileiro. DEVERÃO SER EXIBIDOS NA TV QUATRO FILMES, PRECEDIDOS DE ENTREVISTAS, (QUERO FAZÊ-LAS): GANGA BRUTA, LIMITE, CANGACEIRO, E SIMÃO, O CAOLHO. (ROCHA, 1997:653-655)

Esta carta é do ano 1979, quando Glauber Rocha, já havia abandonado seus posicionamentos mais radicais e conseguia ver em outros movimentos e cineastas – em especial Lima Barreto – contribuições para o cinema brasileiro. Mas ainda assim, diante das transformações de Rocha e do movimento, críticos e acadêmicos continuaram, ao longo dos anos dando enfoque a um momento muito específico em que, os próprios cinema-novistas buscavam oporem-se aos demais movimentos numa estratégia afirmativa.

Diante desses postulados, em linhas conclusivas, vale salientar um outro aspecto – talvez mais recorrente – utilizado para imprimir demasiado valor nas obras do Cinema Novo e desvalorizar as demais, que, em nosso caso, é *O Cangaceiro*. Um suposto *engajamento político* se tornou ponto divisor entre o que poderia ser chamado de arte e o que devia ser classificado como entretenimento ou ainda, mais especificamente, o que separaria a *estética da fome do nordestern* no caso do cinema de cangaço. Não queremos, nem poderíamos afirmar que são todas as mesmas coisas, mas, como demonstramos ao longo do trabalho, os filmes apresentam diversas proximidades do ponto de vista formal. Ainda nesse ínterim, cabe salientar que os construtores da hierarquia cinematografia brasileira destituem a obra de Lima Barreto de caráter político como se a política fosse somente aceita pelo caráter de engajamento de esquerda.

Nesse sentido, vale salientar que estamos trabalhando com obras e movimentos que se manifestam através da linguagem artística – mais especificamente do cinema – e dentro do *regime estético da arte*, procuram imprimir uma visão de mundo que pode ou não ser confirmada pelo espectador. O argumento tão recorrente de que o Cinema Novo podia ser tomado como arte por apresentar engajamento na feitura de suas obras se torna bastante questionável, ao passo que entendemos inexistir uma “política do cinema” que nos permita medir em que instância uma obra é mais ou menos engajada, que não seja por adotar uma referência, comunista por exemplo, e desvalorizar o que se distancia dele. Em consonância com estas ideias, valemo-nos de uma reflexão presente no trabalho de Jacques Rancière, onde o autor nos adverte:

Não existe política do cinema. Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra “política” pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de justiça – e a política como aquilo de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, dentro e fora. (RANCIÈRE, 2012:121).

O “caráter político” das obras de arte não está pautado no engajamento, de seus autores, dentro de proposições de esquerda ou de direita ou na vinculação a causas socialistas ou burguesas, mas sim, algo que pode ser sentido em uma maneira peculiar de operar as imagens. Diante do que discutimos até aqui, e das diversas possibilidades interpretativas e dos diversos diálogos possíveis – bem como suas premissas teóricas –, acreditamos ser possível que nós, “historiadores de ofício”, consigamos estabelecer novos diálogos e trabalhar com nossas fontes de maneira crítica, construindo novas perspectivas acerca da história e da historiografia do cinema brasileiro – ao invés de apenas reproduzir premissas que parecem-nos insustentáveis.

**Em síntese, acreditamos que Lima Barreto e Glauber Rocha, através de seus trabalhos – em especial *O Cangaceiro*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, obras com as quais dialogamos no presente trabalho – construíram verdadeiras obras de arte, com suas aproximações e distanciamentos, cada qual valendo-se de diferentes possibilidades no que tange ao “caráter político” de seus filmes, dentro do regime estético da arte que, ao contrário de nos conduzir a oposições ou distanciamentos tomados *a priori*, pretende abrir o campo de possibilidades de leitura e análise, tratando os filmes como pertencentes a um mesmo corpo que, independente de hierarquias, é o *cinema brasileiro*. Talvez aí esteja a magia do cinema.**

## Referências:

### Fontes Fílmicas:

Principais:

**O Cangaceiro** (1953, São Paulo) Direção: Lima Barreto, História e adaptação: Lima Barreto. Diálogos: Rachel de Queiroz, sobre os originais de Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle. Edição: Hafenrichter. Cenografia: Caribe. Música: Gabriel Migliori. Produção: Vera Cruz. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico.

**Deus e o Diabo na terra do Sol** (1964, Rio de Janeiro) Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares. Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Heitor Villa-Lobos, Glauber Rocha, Sergio Ricardo. Produtor: Luis Augusto Mendes, Jarbas Barbosa Glauber Rocha. Produtora: Copacabana Filmes. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Mauricio do Valle, Othon Bastos.

**O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (1969, Rio de Janeiro) Direção, roteiro, argumento e cenografia: Glauber Rocha. Fotografia: Affonso Beato. Câmera: Ricardo Stein. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Marlos Nobre, Walter Queiróz, Sergio Ricardo, tempos populares do nordeste. Elenco: Mauricio do Valle, Hugo Carvana, Odete Lara, Othon Bastos, Jofre Soares, Lorival Pariz, Mario Gusmão, Conceição Senna, Vinnicius Salvatori, habitantes de Milagres e Amargosa.

### Teses e Dissertações:

HEIN, Valéria Angeli. **O momento Vera Cruz**. Dissertação de Mestrado defendida na Unicamp. Campinas, 2003.

LIMA, F. O. A. **É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do cinema brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional**. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro.** Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

SIEGA \_\_\_\_\_. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970).** Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010.

SILVA, A. R. C. V. **De No Tempo das Diligencias à Fox Live.** Dissertação de Mestrado. Apresentada em 2007 - ECA-USP.

### **Bibliografia:**

MASCARELLO, Fernando. **O Dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade.** Intexto. Porto Alegre: UFRGS, v 2, n. 11, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam a Universidade brasileira?**, Contemporânea, Vol. 3, n. 2, 2005.

\_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial.** Campinas, Papirus, 2006.

MATTOS, A. C. Gomes de. **A Outra Face de Hollywood: filme B.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. Gomes de. **Publique-se a Lenda: A História do Western.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NASCIMENTO, José Anderson. **Cangaceiros, Coiteiros e Volantes.** São Paulo: Editora Ícone, 1994.

OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de & AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Índios na Mira: Um olhar sob os filmes de gênero western no cinema Hollywoodiano.** Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Campina Grande – PB. 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos.** Bauru: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”.**

In: **História Cinema e outras linguagens juvenis.** Organizador, Edward de Alencar Castelo Branco. Teresina, EDUFPI, 2009

\_\_\_\_\_. **Terra em transe (1967 Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação.** Revista Fênix. Ano 3, número II., 2006.

\_\_\_\_\_. **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico:** redescobrimo a chanchada. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais.* Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n. 4 outubro/novembro/dezembro de 2006.

RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Relações Cinema-História: Perigo e Fascinação.** In: **Projeto História:** Revista da Pós-Graduação em História da PUC/SP. n. 4. São Paulo: junho 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência.** Itatiaia, B. Horizonte, 1963.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo.** Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 653-655.