



XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação:

Terra em Transe – uma filosofia da consciência ou teoria do transe¹

Regina Mota – Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-
Universidade Federal de Minas Gerais.²

Resumo

O trabalho aqui apresentado é parte da pesquisa sobre o pensamento no cinema brasileiro que busca compreender as características impressas nas obras do Cinema Novo que traduziriam uma “visão de mundo” do Brasil e do brasileiro. O filme *Terra em Transe*, relançado recentemente em circuito comercial, é exemplar das questões que orientam a pesquisa, já que trata do trajeto de uma consciência, em meio aos conflitos entre os ideais de país e a dura realidade política e cultural da América Latina. A atualidade do filme permite extrair, do significado das alegorias, uma espécie de teoria que coloca o transe no centro dos acontecimentos. O artigo releva como Glauber Rocha, munido do câmara Dib Lutfi, constrói, entre o som e a imagem, suas diversas categorias analíticas.

Palavras-chave

Cinema, Glauber Rocha, Transe.

Introdução

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber concebia a possibilidade de se falar o Brasil, de narrar o país. Desde o primeiro filme, mas especialmente nesse, Glauber enunciava algumas das suas mais caras questões, que vão atravessar toda a sua obra, marcada por um programa político-cultural que tem duas dimensões genéricas: pensar o Brasil a partir de nós mesmos, afirmando sua atitude anticolonialista, e a segunda diz respeito à operação desse pensamento, sendo ele mesmo a ruptura, o que só poderia se dar por meio de um radical projeto estético. No centro desse pensamento, estão o Brasil, o povo brasileiro e a cultura brasileira, elementos que vão inspirar e compor as suas obras.

O país, em *Deus e o Diabo*, se localiza no grande vazio dos sertões do Nordeste, já uma metáfora do espaço imaginário e das carências que o habitam: a miséria real, a miséria

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em Educação pela FAE/UFMG. Autora do livro *A Épica Eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e tevê*. BH, UFMG, 2001. Pesquisadora e professora do programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação Social da FAFICH/UFMG. Realiza pesquisas nas áreas de televisão e cinema brasileiro e políticas públicas de comunicação. rmota@fafich.ufmg.br



humana, a dominação em todas as formas possíveis, do dono da terra, da igreja, do santo, da violência do cangaço e da crueldade do matador. Transitando entre essas forças, que representam nossos mitos arcaicos e que ainda hoje dominam a cena brasileira, a presença do homem perdido, jogado de um lado ao outro pelas mesmas forças que sempre insistem em submetê-lo.

Essa obra traduz a tomada de consciência sobre a importância política e cultural do cinema brasileiro nos anos de 1960 e vai se tornar uma espécie de demonstração do manifesto *Estética da Fome* (ROCHA, 2005:63), escrito pelo autor. A idéia era construir um país desconhecido dos brasileiros, mas tão real que seria capaz de criar uma nova relação entre a obra e o espectador, por meio de um pensamento em movimento, que expusesse a fome, que era, segundo o manifesto, a essência da sociedade e que apesar de sentida não era compreendida (pelo brasileiro colonizado e pelo europeu colonizador). Esse pensamento demonstrava que a superação desse estado de coisas viria de uma cultura da fome que, minando suas estruturas, poderia ultrapassá-las qualitativamente, sendo a violência a sua mais autêntica manifestação. Esse seria o ponto inicial para que o colonizador compreendesse a existência do colonizado, tomado de horror pela força da cultura que ele explora. E acrescenta uma questão moral:

Essa violência não faz corpo com o ódio. O amor que essa violência implica é brutal como a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação (ROCHA, 2005:66).

Se observarmos atentamente a obra de Glauber Rocha, poderemos reconhecer como seu substrato uma obsessão pelo estado de (in)consciência. Benjamin Picado chega a afirmar que o filme *Terra em Transe* desenvolve uma filosofia da consciência que eu qualificaria de consciência brasileira e que Darcy Ribeiro denuncia como a necessária e difícil tomada de consciência de si. Para Ribeiro, essa dificuldade tem sua origem na maneira como nós brasileiros nos constituímos na negação do outro. O brasileiro se constrói numa identidade indefinida, que é resultado de não ser índio, de não ser africano e de não ser europeu.

Esse é um dos aspectos privilegiados em toda a elaboração filosófica da obra de Glauber Rocha, que é permitir que o espectador tome contato com as tensões resultantes dessa



“penosa construção de nós mesmos (que) se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, como afirma Paulo Emílio Salles Gomes (GOMES,1986:88), invertendo a postura desse crítico, ao imprimir a essa característica uma afirmação e positividade.

Teoria do Transe

Projetado numa sala de cinema em cópia restaurada e som remasterizado, *Terra em Transe* é um espetáculo que se oferece sem precedentes. Para mim, não se trata mesmo de um filme, mas da obra cinematográfica à beira do paroxismo, prova viva de que não há limites para a criação audiovisual. Permanece durante toda a projeção essa estranha sensação de estar diante de algo muito novo, apesar da distância no tempo de sua realização.

Revendo o filme nessas condições, alguma coisa iluminou o meu espírito e eu vi nascer, na minha frente, não a categoria do transe que eu pretendia estudar nele, mas toda uma teoria. Na mesma semana, ouvi de um ilustre antropólogo que a única teoria original pensada por um brasileiro era a antropofagia de Oswald de Andrade, do qual Glauber Rocha é filho intelectual. Então, percebi que a antropofagia era a gênese, porque pela primeira vez positivava ou afirmava aquilo que nos desqualificava enquanto povo pensador – o fato de nos submetermos e sermos abertos a tudo aquilo que nos oferecem os outros, principalmente idéias, que também gostamos de usar como adorno³. Oswald dava um passo adiante na história do pensamento brasileiro, incorporando o canibalismo indígena como forma, mesmo que disforme, da nossa resistência cultural. Sempre devoramos tudo aquilo que nos comia, e desse ato canibal e violento nos recriamos e nele fundamos a nossa originalidade. Para Oswald, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (TELLES, 1983:353)⁴.

Glauber, como bom canibal, utiliza esse expediente, mas incorpora ao método uma outra forma presente nas culturas tradicionais indígena e africana, que é a de tomar posse do outro pela alteração do estado de consciência, como ocorre no transe. Então,

³ Essa idéia é discutida por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, como uma das características do homem cordial, para o qual o saber é um fator de prestígio e por isso para quem sabe a natureza dos objetivos é secundária, importando a impressão que uma idéia pode causar, mesmo quando inaplicável. HOLLANDA, 2003. p.155

⁴ Trecho do *Manifesto Antropófago*, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da Revista de Antropofagia, São Paulo, em 1º de maio de 1928. TELLES, 1983. p. 353



além de reconhecer as marcas oswaldianas antropofágicas, ali refundadas numa estética tropicalista, vi desenrolar na tela os prolegômenos, parâmetros, estatutos e propedêutica da teoria do transe. Ela não poderia existir sem o gesto antropófago, ao qual está ligada por origem metodológica, mas se propõe a ir além, ao estabelecer um pacto com a consciência do espectador. A começar por reconhecer que todos têm o direito à sua própria consciência, no estágio em que ela estiver, pertencente à classe social, política ou cultural a que pertencer, boa ou má, à esquerda ou à direita, a favor ou contra os poderosos, a favor ou contra o povo, ou aos menos favorecidos, inclusive da própria consciência.

O filme anuncia o transe logo na primeira cena, na qual vemos o mar e o continente do país interno – Eldorado, embalado por um canto africano, o mesmo som dos transes de Barravento, primeiro filme de Glauber, em que ele denunciava a alienação das crenças africanas às quais estavam submetidos os pescadores e a comunidade de Buraquinho, praia do litoral da Bahia. No segundo momento, entramos no transe por meio de dois dispositivos: a câmera de mão de Dib Lutfi e o som quase histórico de uma bateria que simula tambores militares e coreografa os inúmeros deslocamentos dos personagens no terraço de Vieira, vivendo a crise da deposição do governador.

Não há como resistir, e somos tomados por essa onda de ritmo e movimento, que nos levará de um lado ao outro, até o fim do filme. É como se, na primeira cena, nos fosse dado um passe mediúnicos do qual baixaria o santo capaz de incorporar cada espectador, obrigando-o a atravessar junto a agonia da consciência de Paulo Martins, o narrador póstumo e fio condutor da nossa epopéia. Isso se dá porque o particular, nessa história, é o Brasil de ontem e sempre, mas também a América Latina e suas relações colonialistas e de poder com os países externos (Europa e Estados Unidos). Na sua reversibilidade (externo-interno), oprimidos, opressores e novamente oprimidos, a saga de Paulo Martins, além de ser a nossa, diz respeito a todos os seres humanos e atinge aí o universal.

Esse fluxo de imagem e som que se segue propõe mais do que a fruição ou a reflexão (como em Eisenstein e Rossellini), mas uma experiência real, um contato com o ser Brasil, construído e reconstituído em alegorias, pela combinação cuidadosa e detalhada de seus emblemas. Em cada quadro, está assegurado o lugar para o representante das



elites, das forças armadas, da militância política, do poder executivo, das forças populares, da santa igreja católica, signo esse proliferado na evocação da cruz e da fé. Não há, porém, qualquer figuração naturalista, o que impediria a multiplicação dos sentidos e a compreensão das parábolas dentro da visão de cada espectador.

As formas criadas não buscam parâmetros ou padrões que permitam qualquer mensagem explícita, porque tudo, absolutamente tudo, leva ao conflito, a um estado de instabilidade. Não há um instante em que o movimento cesse, sempre proposto em mais de um registro. O quadro, enquanto dispositivo da construção metafórica do país, é arruinado, a cada momento, por um movimento brusco da câmera de mão ou por uma fala ou gesto violento. O constante estado alterado de consciência do moribundo narrador produz a fala delirante e poética do personagem, conduzindo-nos sempre ao simbólico, ao abstrato, em choque com a dureza realista das imagens, com as quais temos que nos identificar.

Tudo aqui está em excesso. A floresta, a floresta, a floresta. O sol, o sol, o sol. A exuberância tropical é sufocante, em contraposição a todos os estados de carência e de falta presentes nas situações apresentadas: na falta de terra para os pobres, na falta de sinceridade dos políticos, na falta de coerência dos intelectuais, na falta de visão das esquerdas, na falta de compaixão das direitas, na falta de coragem dos oprimidos, na falta de saída para o país. O ceticismo da elite e dos brasileiros é ilustrado pela fala do magnata Júlio Fuentes – ao ouvir de Paulo Martins a afirmação de que o país tinha outra saída que não a dos caudilhos Fernandes ou Diaz, ele pergunta: para onde?

Apesar da aparente marcação que estrutura o papel desempenhado pelas representações dos personagens no grande quadro brasileiro, no qual o povo é fundo, ator coadjuvante ou mera figuração, a não ser quando é folclorizado ou incitado a falar, as situações são quase sempre cambiantes, tendendo à desordem, ao descontrole. Nos diversos eventos em que o povo está presente, a dialética homem/massa, passivo/revolucionário é posta violentamente em questão. Uma interpretação afirmando que Glauber quer mostrar a passividade, a fragilidade do povo brasileiro diante dos poderosos, ou a incoerência dos intelectuais, comprometidos com a própria visão da classe a que pertencem, seria reduzir a movimentação das consciências internas e externas ao filme ali expostas à crueldade das falas e das imagens implacáveis, sem qualquer traço paternalista ou de



boa consciência. A estética da fome é radicalizada no intuito de fazer ver o que não é visível, de fazer ouvir o que não é audível e que só cabe no drama, que nos remete, a todo o momento, às formas polivalentes do barroco.

A principal delas é a polifonia composta entre as falas, trilha sonora e sons incidentais, quase sempre percussivos, sem qualquer relação imediata com as imagens. Daí o adjetivo operístico, utilizado de forma apropriada em várias análises do filme, já que ele funciona como uma ópera orquestrada ao som dos brasileiros Carlos Gomes, Villa-Lobos e Sérgio Ricardo e do compositor italiano Verdi. Sobre esse último, Sérgio Magnani descreve os elementos de sua ópera realçando o papel do coro como o do povo, do anseio coletivo, da paixão pela pátria e pela terra e da angústia de luta e de libertação. Segundo ele,

em tal atmosfera incandescente, pouco importa a palavra em si, interessa um teatro de situações, marcado por uma tensão ética rumo à catarse final, com personagens de todos os relevos, verdadeiras apenas no sentido de uma humanidade ideal, absolutamente boa ou absolutamente má, incapaz de concessões hipócritas ou de arrependimentos (MAGNANI, 1996:183).

Todas essas afirmações serviriam para caracterizar analogamente o tratamento do filme como um todo e demonstram a intensidade de significados da trilha para a expressão fílmica, nos variados momentos em que a *mise-en-scène* é coreografada e regida pela música e pelo som.

Enquanto elementos fundamentais do transe místico do candomblé, da umbanda e dos rituais indígenas, as músicas, a percussão e as metralhadoras, como os atabaques dos terreiros, prefaciam e finalizam os diversos momentos de ocorrência do transe no filme. Em quase todas as seqüências, há um desenvolvimento rumo ao transe, num crescendo que, no lugar de distender a tensão, amplia e aprofunda o conflito, o choque encenado pela câmera anímica, que coloca o corpo do próprio diretor em cena. Câmera tátil, que toca pele e osso, e quase sempre sangra junto com os personagens, aviltados, assassinados, violentados ou ensandecidos. Por uma postura e escolha brechtiana, Glauber não faz melodrama, produzindo estranhamento e distanciamento no lugar de identificação com a penúria distorcida das ações e reações dos personagens, em nada



agradáveis. Nelson Rodrigues dizia que, ao sair do filme, que tinha detestado, sentia o seu rumor dentro de si.⁵ O filme toca sonoramente os nervos dos espectadores, convidados ao contato quase físico com tudo o que constitui a essência do drama social e político do país. As elites decaídas e desumanas, a sede de poder, o interesse privado acima do interesse público, as ilusões esquerdistas, o caudilhismo, o peleguismo, a exploração da imagem de um povo xucro, sem qualquer autodeterminação, e sobretudo com a incipiente consciência representada pelo protagonista vacilante, romântico, anarquista e irremediavelmente vencido.

A densidade do transe é também construída no iconográfico, no pictórico ou cenográfico, num desfile de formas compostas entre a luz natural e o barroco tropical das plantas, árvores, jardins luxuriantes, quadros naturalistas, esculturas de Aleijadinho, compondo e ornamentando os personagens. Esse aspecto, também comum à cinematografia brasileira, foi responsável pelo grande clichê da bonomia tropical registrada em signos de cartão postal (bananas, abacaxis, coqueiros, corpos nus, o Pão de Açúcar etc). Aqui a matéria é outra. Eldorado era o sonho dos colonizadores, uma terra mítica, rica em metais preciosos, florestas, pássaros e animais raros, que contagiaram o imaginário dos exploradores europeus. A atmosfera do filme produz um efeito de ressonância no espaço ampliado, como se as ações pudessem reverberar no cenário da floresta ou na luz tropical estourada. Tomadas aéreas e planos gerais nos dão a dimensão das áreas verdes e mesmo do chão (filmadas no Parque Laje), tomamos contato com as plantas da floresta da Tijuca, com seus excertos de Mata Atlântica.

Porfírio Diaz é a constante do transe, sempre apresentado em tom de desvario, trazendo para o primeiro plano as imagens da tradição cristã, do arcaico e da herança colonial, esculpidas em alegorias carnavalescas, onde o luxo é acentuado. Nas cenas do interior de sua casa, localizadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com seus vitrais franceses, colunas e corrimões dourados completam o perfil do personagem solitário e poderoso. A figuração de Diaz é criada em contraposição a qualquer tipo de racionalidade ou explicação, o que acaba por produzir uma estranha verossimilhança com a cena nacional, em qualquer momento histórico ou histerico do Brasil. Impossível reconhecer

⁵ Jornal distribuído no relançamento do filme, nas salas de cinema das principais capitais do país, em maio de 2005. Críticas geram polêmica em torno do filme. In *Terra em Transe. Uma produção Grupo Novo de Cinema e TV* – Rio de Janeiro, maio de 2005. p.8



nele apenas uma referência, como a do insano e popular Jânio Quadros ou de Carlos Lacerda. Na sua verve barroca, caberia uma galeria de homens públicos que encenaram e encenam a tragicomédia da política brasileira.

A montagem é a metalinguagem do transe. Algo que se dá entre as coisas, que cria ou rompe os elos possíveis, transformando os estados pré-existentes. Segundo os registros do filme, o primeiro montador pediu demissão porque Glauber quebrava todas as regras da montagem. É aí que se revela o seu intuito e, digamos, o seu método. Segundo o diretor, a montagem era parabólica, em curva e não em linha reta – e, como nas parábolas da Bíblia, deveria falar de uma coisa para dizer outra –, como nas construções alegóricas, cujo sentido nasce da destruição, da ruína da coisa representada. Apesar de ser narrado em *flash-back*, o que justifica os saltos, trafegamos na memória do protagonista, sem que a narrativa busque uma coerência do ponto de vista da linearidade. Os quadros são montados de maneira a aprofundar o conflito que ocorre internamente a ele, acentuado pela movimentação, pela representação emblemática, pela rigidez ou fluidez da relação fundo/figura.

O transe da consciência

Narrado em *flash-back* por um moribundo, o filme reconstitui a memória de Paulo Martins, poeta que se encontra à morte, e recupera todo o processo político e pessoal que aspirava uma articulação entre sua poesia e a política. Segundo Picado (1991:54),

essa é uma visão privilegiada do autor, como constituição de sua consciência – que se desdobra em formulações precisas, ainda que não denotadas, sobre a questão da nacionalidade como fundada numa *filosofia da consciência* (grifo meu).

Como é característico da obra de Glauber, não há a figura do herói, já que o próprio poeta se encontra emaranhado nesse processo, frustrando a nossa tendência natural em idealizar o protagonista, que é visto pelo diretor de maneira crítica. Para Robert Stam (1981:41-2), isso caracteriza uma recusa das convenções do realismo dramático, na criação de um narrador póstumo, como em *Brás Cubas*, de Machado de Assis. Assim, a memória de Paulo Martins constitui uma auto-análise implacável, de onde surge o passado de Eldorado sem qualquer encantamento. Picado (1990:57) chama atenção para



a forma como essa memória vai ser erigida, caracterizando uma reflexividade do olhar e uma recusa de Glauber em fazer coincidir o pensamento com a realidade. Para ele,

a imagem virtualizada da memória do poeta em *Terra em Transe* é uma unidade entre um modelo não atualizado de lembrança e uma imagem conceitual, produto de uma intelectualização do processo de articulação das imagens.

A imagem de Diaz condensa de forma alegórica todos os signos das nossas tradições étnicas, religiosas e culturais que, segundo Picado, fazem com que vejamos “esses seus traços constituidores atribuídos pela imagem de uma forma quase instantânea – seria quase que uma atribuição sem narração” (1990:60).

A teoria do transe demonstrada no filme assume abertamente a impossibilidade de se falar o Brasil de uma forma coerente, lógica, numa perspectiva lúcida. Então, resta ao diretor a possibilidade de fazer mover as consciências, sem que isso se apresente como uma direção, um foco, uma “boa consciência”. Os heróis glauberianos são fracos, indecisos, alternando-se entre aquilo que idealizam para si e para o país e aquilo a que se submetem, num transe contínuo, em que a consciência oscila entre o delírio e a realidade, num constante sofrimento, como ilustra o protagonista Paulo Martins. Mas também os outros personagens estão entre o estado de lucidez e de inconsciência, e assim o espectador não tem a quem seguir, estranhando, a cada movimento do pensamento, a sua própria consciência: o que eu sinto diante da afirmação de que o povo é imbecil e analfabeto?

Entre a boa e a má consciência, Glauber produz em nós uma consciência em transe, fazendo com que o público se identifique não com o filme mas com o país, e assim tome consciência de sua própria existência.

A propedêutica do transe diz respeito aos elementos para a construção de uma linguagem também em transe, que elege o gênero da epopéia como narrativa, elevando a representação de personagens à generalidade do humano. A épica, para Glauber uma prática poética que, do ponto de vista estético, projeta o ético, narra uma determinada saga dos povos da América Latina e do Terceiro Mundo, daí a importância de marcar com elementos da realidade o seu caráter. Criar emblemas que facilitam e ampliam o



significado de cada personagem, sempre sugerindo uma galeria de tipos, de tal forma bem construídos que podem resistir ao tempo e às mudanças que ocorreram na sociedade brasileira, pois refletem os mitos estruturantes dessa realidade. Glauber reconhece o potencial ideogramático do audiovisual, que se justifica porque, sendo o mito um ideograma primário, ele serviria para nos auto-reconhecemos. Aliando isso ao traço fundamental de uma cultura historicamente ligada à saga, ao épico, na qual a língua e o mito materializam as tradições, as crenças e principalmente as relações arcaicas de dominação, o ideograma se prestaria à criação de um cinema que não se pretendia enquanto discurso mas enquanto experiência.

Em *Terra em Transe*, as alegorias são o procedimento que permite a transição entre essas imagens esculpidas no movimento entre mostrar e mascarar, até que se cumpra a significação, que é resultado dos contínuos massacres e ruínas, processadas ora na imagem, ora nas falas ou no som, ampliadas pela eficiência simbólica que regula a montagem.

Glauber define o transe como crise, conjuntura perigosa, risco, duelo, aflição (MEDEIROS, 1987) e cria na sua propedêutica uma maneira de positivá-lo. Se nada fica intocado pela metralhadora implacável do diretor, é desse arruinamento que surge a obra de arte, nesse fluxo de dor e sangue, declarando na morte insignificante do protagonista o triunfo da beleza e da justiça.

Nesse sentido, a teoria do transe se coloca de forma diferenciada do que Mário Vieira de Mello (1980) denomina de vício estetista do pensamento brasileiro⁶. Isso se dá pelo uso das características desse estetismo, levadas ao paroxismo nas atitudes bondosas e cordiais, na retórica, na eloquência das falas, nas hábeis manipulações da auto-imagem, nas falas excessivamente literárias, postulando e reconhecendo a existência dos nossos

⁶ Para Vieira de Mello, estetismo refere-se à tendência estetizante, à compreensão da vida realizada de um ponto de vista meramente estético. Para ele, o modernismo, do qual Glauber Rocha é um continuador, “foi um movimento empenhado em fundir, numa atitude única, as tendências que se tinham constituído com o Romantismo como os dois pólos entre os quais oscilava continuamente a vida intelectual brasileira – o nacionalismo e o estetismo.” MELLO, 1980. p.230



“heróis da inteligência”⁷, homens sempre preocupados em fazer na cena pública aquilo que no secreto se tece sem glamour – o exercício da tirania, da dominação e das traições. O princípio estético é indagado a todo o momento e colocado às vistas, para a nossa perplexidade, ao mesmo tempo em que nele reconhecemos algo que nos é próprio e que diz respeito à nossa essência e originalidade. Para Stam (1981:38), há no filme uma espécie de exorcismo artístico no qual Glauber Rocha purga o seu próprio romantismo. O filme mostraria que atitudes românticas não teriam mais lugar num mundo sujeito ao transe, o que ele mesmo levou a cabo, provando com a sua morte prematura que a poesia e a política eram demais para um só homem.

Se *Terra em Transe* representa e reitera a contradição da alma brasileira, entre o que espera que o país seja e aquilo que de fato é, propõe que essa impossibilidade se transforme em trunfo, em base para uma futura sociedade humana mundial, como sugere Jarbas Medeiros (1987). Ou, nas palavras do próprio Glauber, “construir uma civilização na América Latina a partir de sua realidade mesma de dor, de podridão, do circo” (MEDEIROS, 1987).

O caráter premonitório e oracular, próprio do transe místico, não poderia ser esquecido. E, uma vez mais, o que Glauber profetizou no filme se confirma ainda hoje na realidade de Eldorado. Isso porque, segundo Cacá Diegues, “o Brasil até hoje plagia *Terra em Transe*” (ARANTES, 2005:E4).

⁷ Segundo Vieira de Mello, a influência do ideal estetizante sobre a vida brasileira foi responsável pelo culto da inteligência, que para nós equivaleria ao conceito de *virtu* do homem renascentista. Para ser um herói da inteligência, segundo o autor, não são necessários atributos virtuosos, mas sim a rapidez de pensamento, a habilidade, astúcia e brilhantismo, pois o interesse é sobre a impressão de inteligência causada no espetáculo estético oferecido. MELLO, 1980. p.217



Referências bibliográficas

ARANTES, Silvana. Volta de Glauber abre labirinto da memória. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 de maio 2005, p.E4. Ilustrada

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte, UFMG, 1996.

MEDEIROS, Jarbas. Vinte anos de ‘*Terra em Transe*’, duzentos de Brasil em Transe. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 de agosto de 1987.

MELLO, Mário Vieira. *Desenvolvimento e Cultura. O problema do estetismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

MOTA, Maria Regina de Paula. *A Épica Eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

PICADO, Benjamin. *Uma Nação no Cinema. O apocalipse segundo Glauber*. Brasília, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNB, 1991. (Dissertação de mestrado)

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido – Cinema e literatura de desmistificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1983.