

Aspectos simbólicos:

O Os símbolos presentes no cartaz de *Cabezas Cortadas* são predominantemente icônicos (símbolos icônicos). A imagem de Santa Bárbara, segundo a igreja católica, é geralmente ilustrada com um ramo de palma em uma das mãos, na outra um cálice, ou um estandarte, ou mesmo uma espada. A imagem da santa no cartaz é convencionada e está em relação ao conteúdo fílmico representada de maneira subjacente aos aspectos religiosos e comportamentais da trama. A maneira como as imagens contrastadas dos protagonistas se apresentam no cartaz também pode ser interpretada como símbolo de um contexto cinematográfico específico, o do cinema europeu ao início dos anos 1970.



Fig. 85 - Imagens de Santa Bárbara e sua representação (ao centro) no cartaz de *Cabezas Cortadas*.

O Interpretante:

As interpretações suscitadas pelo filme somente serão possíveis para um repertório familiarizado com alguns dos temas recorrentes na obra glauberiana, tais como os processos revolucionários, a opressão do povo colonizado, as ditaduras etc. Tal impressão se dá em um nível primeiro em que estas associações intrínsecas à obra glauberiana sobressaem. Entretanto, quando não reconhecemos a figura dos protagonistas dentre os atores nacionais comuns ao elenco da filmografia esta interpretação do cartaz se particulariza e lançamos mão de um aprofundamento do repertório para reconhecermos o contexto em que o cartaz se insere. Neste filme, alguns outros códigos são imprescindíveis para sua contextualização, são estes, a admiração de Glauber pela obra do cineasta surrealista Luis Buñuel, a aproximação e mesmo colaboração entre Glauber e Godard. Esta particularização, ou aprofundamento, se mostra suficiente para que em uma instância segunda do interpretante este dicisigno complete este sentido. É nesta instância também que passamos a perceber a “guirlanda” azul abaixo do título e relacioná-la ao conteúdo do filme. Da mesma maneira a tipografia desenhada, quase circense, ganha sentido ao ser interpretada como fato alegórico proposta pelo contexto do cinema europeu daquele momento. A partir destes reconhecimentos fica inequívoca a argumentação de que tais elementos se referem diretamente ao conteúdo fílmico. Concluímos que este filme está parcialmente representado em seu cartaz por não identificarmos suficientes argumentos sócio-políticos ou qualquer outra referência à sua relação sequencial com o filme *Terra em Transe*.

4.7. *Di Cavalcanti Di Glauber*

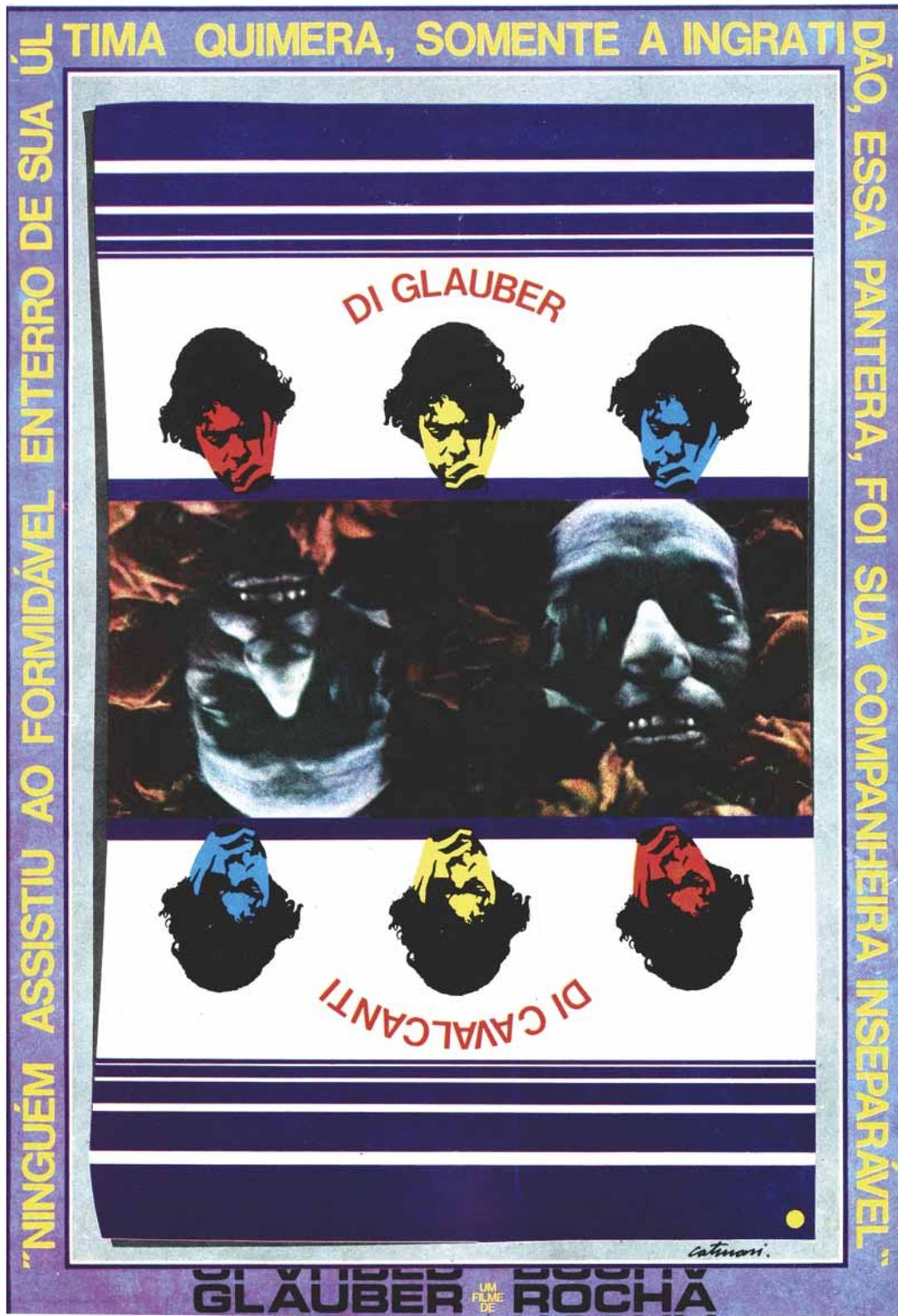


Fig. 86 - Cartaz do filme *Di Cavalcanti Di Glauber*, acervo *Tempo Glauber*.

4.7.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *Di Cavalcanti Di Glauber*:

Autoria: Eduardo Catinari
 Assinatura: Catinari
 Formato: 44x65 cm (refilado)
 Tipo de Impressão: Offset
 Número de cores: Quadricromia.
 Papel: Couché brilho.
 Gramatura: 150gr.
 Gráfica: Não identificada.

Sinopse

O filme *Di Cavalcanti Di Glauber* tem como título complementar *Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Última Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável*. É um curta-metragem (18 minutos) em que Glauber Rocha narra de forma poética e arrebatada, como era de sua natureza, o velório no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e o enterro do artista plástico Di Cavalcanti no cemitério São João Batista. Este filme ganhou o Prêmio Especial do Júri na edição do Festival de Cannes de 1977.

O título complementar deste filme é uma referência ao poema “Versos Íntimos” de Augusto dos Anjos. A narração é entremeada com músicas de Pixinguinha (*Lamento*), Villa-Lobos (trecho de *Floresta do Amazonas*), Paulinho da Viola, Lamartine Babo (*O Teu Cabelo Não Nega*) e Jorge Bem. A narração é enriquecida ainda por textos de Vinícius de Moraes (Balada do Di Cavalcanti), Augusto dos Anjos (trecho de Versos Íntimos), Frederico de Moraes (trecho de artigo sobre Di Cavalcanti) e o anúncio da morte do pintor em locução do jornalista Edison Brenner.

Versos Íntimos

(Augusto dos Anjos)

Vês?! Ninguém assistiu ao formidável
 Enterro de tua última quimera.
 Somente a Ingratidão — esta pantera —
 Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
 O Homem, que, nesta terra miserável,
 Mora, entre feras, sente inevitável
 Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija! (ANJOS, 1941, p.162)

A autoria do cartaz de *Di Cavalcanti Di Glauber*

Ao iniciarmos nossa pesquisa em relação ao cartaz a que este filme representa, sua autoria não era conhecida, apesar da assinatura no canto inferior direito do cartaz. Através de identificação da assinatura do artista plástico Eduardo Catinari em obras reconhecidamente atribuídas a ele, as pinturas *Esquecendo* e *Retrato Velado do Invocador*, pudemos oficialmente reconhecer a autoria do cartaz.

4.7.2 Análise do Cartaz de *Di Cavalcanti Di Glauber*

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):



Fig. 87 - Desenho esquemático do cartaz de Di Cavalcanti Di Glauber.

Em observação quanto aos aspectos qualitativos do cartaz que apresenta dimensões reduzidas, diferentes tonalidades de azul. Algumas áreas do cartaz são compostas por retículas visíveis a olho nu. O cartaz apresenta uma composição circular e rebatida verticalmente. Uma borda branca de meio centímetro de espessura margeia o cartaz, segue-se uma borda roxa onde se lê o subtítulo do filme em amarelo.

Produzido em quadricromia utilizando-se das tintas magenta, cian, amarela e preta, o autor deste cartaz lançou mão de áreas contínuas impressas a traço, amarelo e magenta em sobreposição no rosto de Glauber, conseguindo assim um efeito intenso de vermelho sem retículas. A tinta amarela e a azul foram utilizadas também de forma contínua ou "a traço" nos outros dois rostos de Glauber respectivamente. O mesmo pode ser observado em relação às linhas roxas internas conseguidas através da sobreposição das tintas azul e magenta.

A parte interna do cartaz funciona de forma rebatida verticalmente fazendo com que o leitor tenha uma experiência de quase espelhamento não estivessem as palavras "Di Glauber" na parte superior e "Di Cavalcanti" invertida na parte inferior. Ao centro do cartaz, ocupando uma posição de destaque no cartaz está a foto do rosto cadavérico do pintor Di Cavalcanti, morto, cercado de rosas, em seu caixão.

O cartaz deste filme é pequeno, mede 44x65 cm, e nele logo percebemos uma baixa precisão no registro de impressão resultando em "moiré", um defeito bastante comum nos impressos da década de 1970, proveniente de erro no registro das retículas em gráfica.

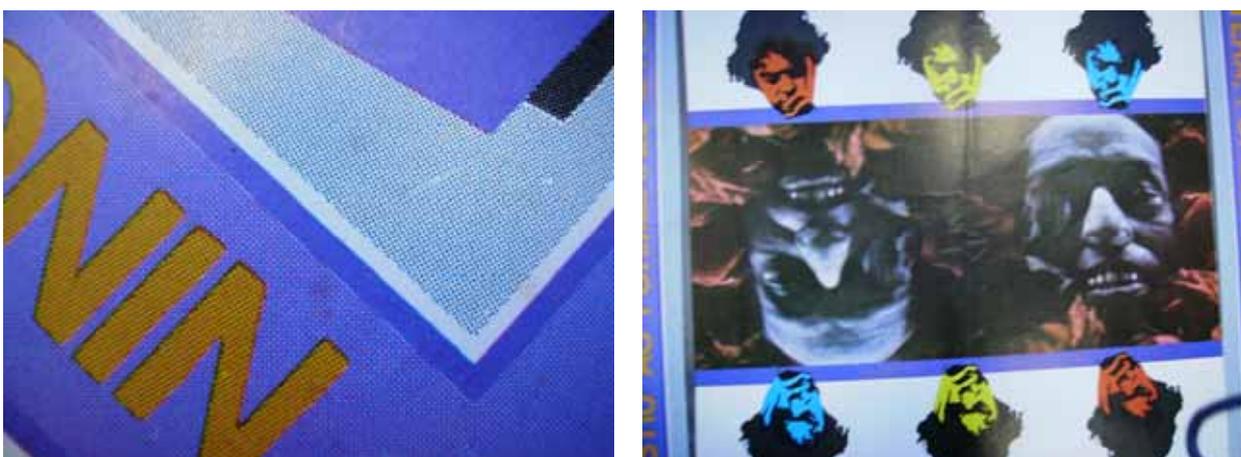


Fig. 88 - Detalhe das retículas e do rebatimento no cartaz de Di Cavalcanti Di Glauber.

Aspectos singulares (sin-signo):

À medida que o olhar se acostuma com o cartaz percebe-se que a imagem central do cartaz é uma chocante reprodução do cadáver do pintor Di Cavalcanti. Esta constatação choca o observador, cria um irresistível ponto de interesse no cartaz e faz uma referência direta ao assunto documental do filme. Este elemento particulariza a experiência e tem sua presença no layout justificada, menos pela relação com o tema, o que poderia ser gratuito ou mesmo grotesco, mas por sua inserção no cartaz que se dá de forma sutil e de maneira a complementar graficamente o cartaz. O que torna sua presença absolutamente pertinente.

Aspectos de lei (legi-signo):

O fato que nos chamou a atenção a respeito do cartaz produzido para o filme de curta metragem *Di Cavalcanti Di Glauber* é o de que suas dimensões reduzidas, medindo 44x65 cm, não condizem com os grandes formatos de cartaz praticados pela indústria cinematográfica, em geral acima dos 60x90 centímetros.

Os aspectos convencionados ou normativos desta instância de legi-signo, em relação a este cartaz, são menos aparentes e os elementos que os caracterizariam estão em menor

número. Tais elementos, apesar de em menor número, não se limitam apenas ao título e subtítulo do documentário. Ambos, se não têm o destaque característicos observado em cartazes de cinema, estão destacados e conferem equilíbrio ao layout, estando nele integrados. A imagem do protagonista ocorre também com evidência assim como a do autor do filme, na margem inferior do cartaz ainda se lê “um filme de Glauber Rocha”.

O Objeto:

Aspectos icônicos:

Em uma situação de primeiridade encontramos as seis imagens esquematizadas em alto contraste do rosto de Glauber, ilustradas em cores vibrantes como a observar a imagem central, retirada de um frame do documentário, que mostra o pintor Di Cavalcanti em seu velório. O esquema diagramático do cartaz, rebatido verticalmente, faz com que as imagens do rosto de Glauber se voltem para o centro do cartaz, levando o olhar a identificar a imagem de Di. Esta imagem do morto inserida em um layout “alegre” confere ao cartaz uma natureza inusitada e encerra em si, para além da metáfora óbvia do mórbido e da morte, a metáfora do estranhamento, este em relação à morte e aos múltiplos sentimentos que esta suscita. Neste sentido, o cartaz está em franca concordância com o conteúdo fílmico, abrindo espaço para reações diversas, indo do cômico ao carnavalesco, sem nunca descartar o insólito inerente à presença da morte.



Fig. 89 - Fotograma retirado do filme Di Cavalcanti Di Glauber.

Aspectos indiciais:

Os aspectos indiciais observados nesta instância de secundidade do objeto podem ser enumerados a partir da imagem do cadáver do pintor Di Cavalcanti, índice indubitável de sua morte e da presença de Glauber em seu enterro, uma vez que a imagem é correlata a um fotograma do filme. Esta imagem é, portanto, o elemento que maior alusão faz a este aspecto indicial. Em seguida podemos relatar o defeito de “moiré” nas retículas e a sobreposição

de tintas como sendo índices do processo de impressão do cartaz. A assinatura do cartaz que nos deixou a evidência de autoria e que tornou possível o reconhecimento de Eduardo Catinari, através da comparação da sua assinatura em outras diferentes obras.

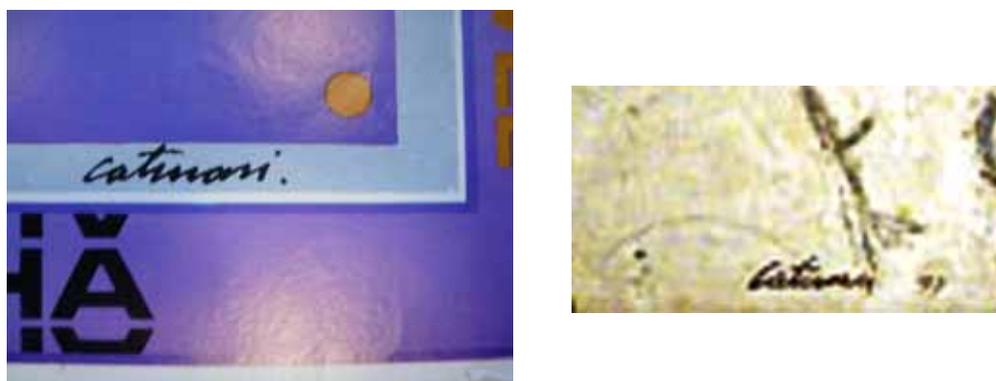


Fig. 90 - Detalhe da assinatura no cartaz de Di Cavalcanti Di Glauber (esquerda) e na pintura Esquecendo (direita).

Aspectos simbólicos:

As cores laranja e amarelo no cartaz, juntamente com o vermelho, azul e o amarelo das ilustrações do rosto de Glauber, juntamente com as flores do caixão, antes que se perceba a imagem da morte, conferem um tom quase carnavalesco ao cartaz. Esta percepção é legitimada pelo tom alegórico do filme em que marchinhas de carnaval entremeiam a narrativa de Glauber. Entretanto, a imagem de Di Cavalcanti morto confere um súbito mal estar ao relacionar-se de maneira direta à evidência da morte. Em nossa sociedade contemporânea, a exposição da morte, por sua carga dramática, vem quase sempre acompanhada de um componente trágico que Glauber subverte com maestria ao conjugar um velório com marchinhas de carnaval e uma locução em um estilo futebolístico. Este registro simbólico da morte de Di Cavalcanti foi, em verdade, perpetuado por este cartaz.



Fig. 91 - Imagem de um Jazz Funeral, reproduzido do site oficial da cidade de New Orleans, USA.

O Interpretante:

..."embora o intérprete e o ato interpretativo (que, aliás, não precisam ser necessariamente humanos; pode tratar-se, por exemplo, de um processo cibernético ou celular) sejam uma das partes embutidas na relação, eles não se confundem com o interpretante. E isto, em primeiro lugar, porque o signo (estou aqui falando de signo triádico, genuíno) é sempre um tipo lógico, geral, muito mais geral do que um intérprete - particular, existente, psicológico - que dele faz uso. E o interpretante, que o signo como tipo geral está destinado a gerar, é também ele um outro signo. Portanto, ele também é um tipo geral para o qual é transferido o fecho da representação. Sendo um outro signo, o interpretante necessariamente irá gerar um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim *ad infinitum*. Para essa continuidade e devir da linguagem, pouco importa a identidade de um só homem ou a pluralidade de uma coleção de homens, como já disse Borges. Vem daí também a afirmação peirceana de que "não há nada que possa distinguir a identidade pessoal de cada um de nós senão nossas faltas e limites" (SANTAELLA, 1995, p.64).

A primeira impressão é a do estranhamento, o layout do cartaz parece situá-lo em um universo quase circense, para em seguida nos depararmos com o cadáver de Di, como a nos lembrar que da tristeza convencional diante da morte.

Dentre as inúmeras possibilidades do interpretante, ressaltamos aquelas que independem de repertórios mais complexos e experimentados nesta relação filme Di Cavalcanti Di Glauber e seu cartaz, mas que proporcionam a um intérprete a condução inequívoca em direção ao tema do filme.

Gostaríamos de ressaltar que o caráter remático na experiência de primeiridade com este cartaz passa pela jovialidade proporcionada pelas cores e pela composição do cartaz que parece anunciar algo de festivo que o amarelo, o azul e o vermelho das ilustrações caricatas do rosto de Glauber confirmam. A experiência do espelhamento vertical no cartaz encerra, à primeira vista, algo de brincadeira como em um jogo. Parte deste jogo está em descobrir e ler a frase, aparentemente sem sentido, que contorna o cartaz. Ao terminarmos de ler, nos intrigamos com esta frase em amarelo 100% e nosso olhar é conduzido ao centro do cartaz.

Estas impressões amenas e lúdicas não se confirmam e causam o impacto pretendido ao percebermos a imagem do cadáver de Di Cavalcanti. Estabelece-se neste momento uma ruptura entre a expectativa de alegria e a morbidez que a crueza desta figura suscita. Este momento faz com que tragamos à memória o que de fato a imagem da morte denota. Passamos então a particularizar as impressões a respeito dos tons de roxo e das flores ao redor do morto, o algodão em suas narinas, seus dentes expostos na boca semi-aberta.

"A morte é um tema festivo pros mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragedya... Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso, o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição... Celebrando Di recuperamos o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do

Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brazyleira! A descoberta poética do final do século será a materialização da Eternidade." (GLAUBER, 1977)²⁶

É argumento irrefutável que a preservação de um corpo mumificado conduz à curiosidade mórbida das gerações futuras. Neste sentido, tanto filme quanto cartaz cumprem sua homenagem ao pintor e preservam o cadáver de Di Cavalcanti tanto quanto qualquer outro processo de mumificação. Ainda que involuntariamente, o processo judicial que proíbe até os dias atuais a execução pública do filme também contribui no mesmo sentido.

As repercussões decorrentes deste filme foram diametralmente opostas, revelando interpretações díspares a respeito do filme. Por um lado, a indignação da família. Por concessão de liminar pela 7ª Vara Cível, ao mandado de segurança impetrado pela filha adotiva do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti, alegando que a filmagem era um desrespeito à família e ao morto, a exibição do filme está proibida em todo o território nacional brasileiro desde 1979. Percebido de maneira oposta, a aclamação da crítica cinematográfica. Por este filme, Glauber ganhou o Prêmio Especial do Júri na edição do Festival de Cannes de 1977.

Uma reflexão a respeito da eternização do momento da morte nos leva a vermos a imagem do cadáver de Di Cavalcanti preservada para a posteridade como a uma múmia cuja preservação "objetificada" do morto intensifica a noção de insólito, inerente à morte.

Não poderíamos deixar de mencionar que os argumentos inerentes a esta instância do interpretante incitam uma reflexão aprofundada a cerca da morte, da memória e suas representações. O argumento proposto pelo cartaz em seu discurso gráfico se impõe conduzindo as possibilidades interpretativas para o conteúdo fílmico. Podemos deduzir com segurança que, apesar de inesgotáveis as possibilidades do interpretante, este contempla de maneira satisfatória a legitimidade do cartaz frente ao conteúdo proposto no filme.

À guisa de conclusão, lembramos que não nos compete neste trabalho julgar o mérito fílmico e sim refletir sobre a construção de sua representação gráfica. O que pudemos aferir é que este cartaz é eficaz em sua representação do filme *Di Cavalcanti Di Glauber*, ressaltando o aspecto insólito este discurso gráfico faz uma referência clara ao teor da narrativa fílmica estando em concordância com o conteúdo do filme a que representa.

²⁶ Texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM, acervo Tempo Glauber.

4.8. A Idade da Terra



Fig. 92 - Cartaz do filme A Idade da Terra, acervo Tempo Glauber.

4.8.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *A Idade da Terra*:

Autoria: Rogério Duarte e Paula Gaitán.

Formato: 74x103 cm (sangria de 1,5cm).

Tipo de Impressão: Offset.

Número de cores: Policromia.

Papel: Couché brilho.

Gramatura: 180gr.

Observações: Alta carregação da tinta cian.

Moiré típico das impressões dos anos 1970 / 80.

Recorte evidente da figura da Ana Maria Magalhães sobre uma foto de um lago ao pôr-do-sol invertido horizontalmente.

A Idade da Terra é um longa-metragem (160 minutos) colorido (Eastmancolor/ Cinemascope) de ficção, filmado entre Rio de Janeiro, Salvador e Brasília em 1980. É uma co-produção das companhias produtoras Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Filmes 3, Centro de Produção e Comunicação e Embrafilme, esta última encarregada também de sua distribuição com lançamento em 17 de novembro de 1980, em Brasília.

“O filme mostra um Cristo-Pescador, o Cristo interpretado pelo Jece Valadão; um Cristo-Negro, interpretado por Antônio Pitanga; mostra o Cristo que é o conquistador português, Dom Sebastião, interpretado por Tarcísio Meira; e mostra o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado pelo Geraldo Del Rey. Quer dizer, 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, realmente bíblico e religioso.”
(Glauber Rocha) 27

O bem relativizado, e caracterizado na trama pelo mito de um Cristo-pescador, um Cristo-negro, o Cristo-colonizador português e um “Cristo-guerreiro-Ogum de Lampião”, conforme Glauber o denominou, ou ainda, o mito dos quatro Evangelistas; Mateus, Marcos, Lucas e João. Aurora oferece a antítese do conflito inerente aos os quatro Cristos apocalípticos e Brahms, o anticristo.

“Esse filme estaria para o cinema talvez como um quadro de Picasso. Os críticos estão querendo uma pintura acadêmica, quando já estou dando uma pintura do futuro... Trata-se de um filme que joga no futuro do Brasil, por meio da arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti ou Picasso. O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo. A colocação do filme é uma só: é o meu retrato junto ao retrato do Brasil”. (ROCHA, 1981, p.497-8)

27 Sinopse constante do material de divulgação para o 64º Festival de Cinema de Veneza.

"Glauber Rocha, usualmente, é como Wagner: cuidado com o espectador sufocado. E os críticos de Veneza 80, que acabaram com *A Idade da Terra*, certamente não subiram os degraus da escadinha que os teria colocado na altura, largura e profundidade do quadro. Não se olha *Guernica* colado ao canto esquerdo do quadro". (PIERRE, 1996, p.137)

Este filme, entre toda a filmografia de Glauber, é o mais polêmico, sua má recepção pelo júri no Festival de Veneza no ano de 1980 causou indignação a Glauber, que reagiu destrutando a comissão julgadora, inclusive organizando uma pequena passeata em frente ao palácio durante a premiação. Após este filme Glauber adoeceu, em Portugal onde morava com sua mulher, Paula Gaitán, e os dois filhos do casal.

Sábado, 22 agosto, Serge me telefonou dando a notícia. Escrevi isso rapidamente, e peço que me perdoem os excessos sentimentais: *A Idade da Terra* terá sido então seu último filme. De onde vem seu aspecto desolado, sofredor, doente desses últimos tempos? Ele se bateu contra o impossível, à impossibilidade de ser um grande cineasta do Terceiro Mundo, um grande cineasta negro.

A Idade da Terra é o filme do Terceiro Mundo, não existe outro. Os outros são filmes que se juntam a outros filmes. *A Idade da Terra* é uma impossibilidade grandiosa, uma travessia do mundo e do tempo, uma descoberta da América na contramão, um *Encouraçado Potemkin* negro, ou seja, informe, cheio de gestos e ritmado, anticlássico ao extremo – um escarro de sangue na cara do cinema atual, dominado pela doçura. O que seus amigos ignoravam é que era o escarro de um moribundo. Ele era um ser sem paz, sem repouso, um exilado de todos os lugares, inclusive em seu próprio país. Eu encontrei com ele no Rio, há três anos, sozinho e entrincheirado como num campo de concentração, em meio a pastas que ele acumulava contra seus inimigos.

Ele escolheu perpetuar seu exílio voltando ao Brasil, com declarações bombásticas que o afastaram de todos os seus colegas. Seus primeiros filmes estavam carregados com toda a febre coletiva do "Cinema Novo" e, entretanto, já marcados pela solidão, pelo desespero. *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Há também algo em sua morte que é mais amargo do que sua própria morte. É que *A Idade da Terra* é o último filme de vanguarda, que é um filme desesperado e que não terá espectadores. (BONITZER, 1981).

4.8.2 Análise do Cartaz de *A Idade da Terra*

O cartaz de *A Idade da Terra*

A figura da personagem Aurora, interpretada por Ana Maria Magalhães, assume um lugar de destaque nos cartaz e seu manto vermelho é na realidade a figura central, chamando os olhares para si. Conforme observamos mais de perto e munidos de uma lente conta-fio percebemos que a figura de Aurora foi montada sobre uma outra imagem, a de um por do sol à beira de um lago que, rotacionada horizontalmente, faz as vezes de céu.

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

No âmbito qualitativo, nesta instância de primeiridade, a respeito deste cartaz que busca representar o filme *A Idade da Terra*, percebemos de imediato a grande extensão da cor vermelha presente no vestido esvoaçante da personagem Aurora Madalena. O cartaz em questão é uma policromia impressa sobre papel do tipo couché brilhoso de uma gramatura por volta das 180 gramas. Além da pregnância deste vermelho, as nuances vermelho-amareladas dispostas na parte superior do cartaz fazem às vezes de céu e formando uma barra em tons terrosos de cerca de 30 cm. Apesar destas grandes áreas de cor vermelha, existe uma base azul e um excesso de "carregamento em máquina" da cor cian. Ou seja, ambos os originais a que tivemos acesso, no Museu Tempo Glauber e nos arquivos do MAM, apresentavam certo excesso de carga no tocante à cor cian, bem como defeito de sobreposição de retículas denominado *moiré*, também está presente em ambos os originais analisados. As dimensões deste cartaz também não são tímidas, com 74 de base por 103 centímetros de altura, este é o segundo maior cartaz entre todos mensurados.

Devemos relatar também que, o ponto de luz branca, que juntamente com o branco amarelado da tipografia do título e com os créditos azul cian alinhados no alto à esquerda, reforça a atenção na parte superior do cartaz. A respeito desta tipografia especulamos ter sido resultado de montagem fotográfica provavelmente de peças do colar de dentes de porco usado no filme pelos protagonistas masculinos.

A composição do cartaz é assimétrica, entretanto equilibrada em seu eixo vertical pelos créditos de elenco, pelos dois bastões empunhados pela personagem Aurora e pelo crédito de direção, situados à esquerda. Este eixo vertical se espelha à direita pelo título e pela verticalidade da imagem da personagem Aurora. Horizontalmente, a faixa de terra situada acima no cartaz, oferece um contraponto à grande área vermelha composta pelo vestido da personagem.

Aspectos singulares (sin-signo):

Ao particularizarmos nosso olhar sobre este cartaz, percebemos uma enorme colagem composta por três elementos fundamentais. A composição do título do filme, obtida pelo recorte fotográfico de dentes de porco, a imagem de Aurora, personagem de Ana Maria Magalhães, recortada e montada sobre a imagem de fundo e esta última sendo a imagem de uma plácida paisagem de um lago ao amanhecer, rotacionada a 180°. Esta paisagem que serve de fundo ao cartaz, somente se dá a perceber a partir de uma observação mais atenta e particularizada do exemplar.

Aspectos de lei (legi-signo):

Em relação aos aspectos de lei, são observados neste cartaz alguns aspectos convencionados para a produção de cartazes de cinema. Desta forma encontramos presentes o título da obra de maneira suficientemente destacada, créditos de elenco, de direção e de

produção, logotipo da empresa distribuidora e uma imagem central de um protagonista. Embora a personagem retratada no cartaz não possa ser classificada como sendo heroína ou protagonista absoluta no enredo, esta mantém uma importância conceitual que lhe justifica a escolha. Observa-se ainda no lado direito do cartaz a assinatura de seus autores, Paula Gaetan (grafia de Paula Gaitán) e Rogério Duarte.

O Objeto:

Aspectos icônicos:

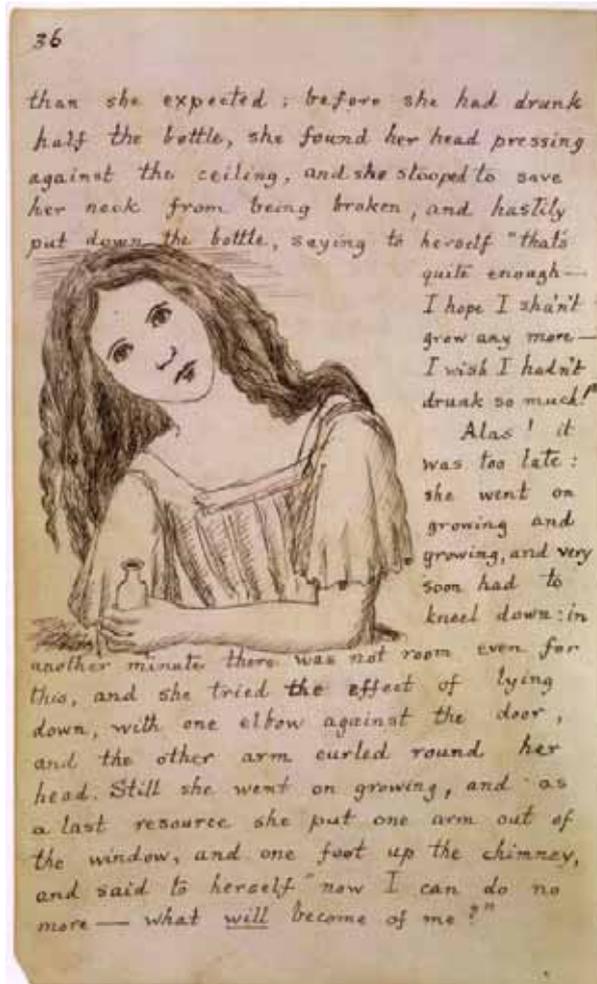


Fig. 93 - Manuscrito original de *As Aventuras de Alice no país das Maravilhas e Através do Espelho*, de Lewis Carroll.

Na instância icônica deste cartaz encontramos uma predominância de elementos que se relacionam estreitamente aos conceitos elaborados por Glauber neste filme. A imagem da personagem Aurora está no lugar de evidência como a sintetizar o conteúdo imagético do filme e dar um sentido profético perfeitamente em concordância com a antítese e conflito inerente aos os quatro Cristos apocalípticos e Brahmás, o anticristo. A predominância do aspecto icônico neste cartaz refere-se ao filme ao filme revelando também, na forma invertida com que a imagem de fundo foi diagramada, o esquema de inversão e de um universo paralelo ou correlato ao universo em que o autor está imerso. Esta circunstância análoga que pressupõe a coexistência de um mundo alternativo, primitivo e complexo conforme Glauber nos apresenta dialoga com a obra de Lewis Carroll (pseudônimo do escritor e matemático inglês Charles Lutwidge Dodgson). Conhecido por suas obras de *As Aventuras de Alice no país das Maravilhas* e *Alice*

Através do Espelho (fig. 91), Lewis Carroll idealiza uma realidade paralela e primitiva com códigos próprios que servia igualmente de crítica à sociedade e aos costumes da época. Neste cartaz podemos identificar esta metáfora da "realidade além do espelho" na paisagem rotacionada ao fundo do cartaz. Enquanto a tipografia composta de dentes animais representando a metáfora da barbárie e do primitivismo.

Aspectos indiciais:

Além dos elementos indiciais mais comuns encontrados em um cartaz de cinema, Tais como créditos em geral. Este exemplar contempla também a assinatura de Rogério Duarte e Paula Gaetan (grafia de Paula Gaitán), além da ocorrência dos créditos que indicam o elenco principal, a direção de Glauber Rocha e a produção de Glauber Rocha e Embrafilme, indicando que Glauber finalmente havia conseguido subsídios para a realização deste filme, após anos de tentativas. Alguns outros traços indiciais indicam inequivocamente o caminho trilhado na composição deste cartaz de *A Idade da Terra*. Assim, encontramos o recorte da imagem de Aurora, bastante definido evidenciando a fotomontagem sobre a imagem de fundo, as marcas de corte que nos permitem evidenciar que o original presente no MAM foi retirado em gráfica antes de refilado, e que os censores da polícia federal tinham acesso às gráficas. Esta evidência aponta para a época de sua produção, no início dos anos 1980, e se baseia no fato de que o original, mesmo sem o último corte de refile, já se encontra carimbado pelo departamento de polícia federal.



Fig. 94 - Carimbo da Superintendência Regional da Polícia Federal no cartaz de *A Idade da Terra*.

Aspectos simbólicos:

Todo o simbolismo da inversão contida na trama está posto na figura da paisagem rotacionada ao fundo do cartaz. Este elemento confere uma circunstância caótica ao cartaz que se relaciona diretamente ao conteúdo do filme, marcado pelo improvisado e pelo inesperado. O tom apocalíptico do filme em que os quatro Cristos fazem uma referência aos quatro cavaleiros do Apocalipse está sintetizado na figura de Aurora, esta simbolizando o contraponto ao caos, o amanhecer, uma nova era. As duas “espadas” empunhadas pela personagem Aurora, carregam o símbolo do combate místico entre o bem e o mal. Sendo estes instrumentos, objetos confeccionados em madeira e palha, e não em metal, desempenham a mesma função signífica reforçando também a qualidade primitiva iniciada pela tipografia. Tais elementos, por seu caráter rudimentar, simbolizam o aspecto caótico, de um retorno ao atávico, ao primitivo, presente no conteúdo da trama.



Fig. 95 - Evidências da fotomontagem no cartaz de *A Idade da Terra*.

O Interpretante:

A presença da personagem Aurora assume a representação em caráter remático no cartaz, diversas propriedades desta representação se referem ao conteúdo fílmico de maneira pertinente sendo capaz de englobar significados correlatos a respeito da mediação entre o bem e o mal. O bem relativizado, e caracterizado na trama pelo mito de um Cristo-pescador, um Cristo-negro, o Cristo-colonizador português e um “Cristo-guerreiro-Ogum de Lampião”, conforme Glauber o denominou, ou ainda, o mito dos quatro Evangelistas; Mateus, Marcos, Lucas e João. A personagem Aurora oferece a antítese do conflito inerente aos os quatro Cristos apocalípticos e Brahmá, o anticristo.

A imagem da alvorada invertida também é bastante significativa e faz menção ao filme no que este parece nos transportar a uma realidade paralela, não inversa, porém análoga ao cotidiano político, econômico e social em que estamos imersos. Glauber vislumbra neste filme a possibilidade de uma existência anterior, milenar ou alternativa. E somente através dessa realidade, outra, seria possível detectar o que de essencialmente humano existe em nossas sociedades contemporâneas.



Fig. 96 - Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, de Albrecht Dürer, reproduzido do catálogo do *Germanisches Nationalmuseum* (Museu Nacional Germânico) em Nueremberg, Alemanha.

5. Análise do conjunto de cartazes

“... o fundamental aqui não é reiterar a denúncia das ilusões do passado, mas buscar uma definição mais precisa de sua incidência num projeto particular, que tem significado particular, não apenas refletindo as tendências da época, mas afirmando algo original não redutível aos diagnósticos gerais. Nesse aspecto, a minha análise dos filmes de Glauber Rocha procura constituir uma evidência de que há algo neles que ultrapassa as proclamações, ensaios e manifestos. Ou seja, enquanto estruturas específicas, esses filmes não se pautam por aquela ocorrência que expressa univocamente as racionalizações da ideologia, mas o que há de problemático nessas racionalizações.” (XAVIER, p.188, 2007).

Para fins de análise de todo o conjunto de cartazes produzidos para a filmografia de Glauber Rocha faz-se necessário primeiramente traçarmos um perfil, ainda que modesto e superficial, desta mesma filmografia que compreende mais filmes do que aqueles que tiveram seu conteúdo transposto em cartazes.

Vejamos, pois, quais os filmes que estiveram até então fora do escopo de nossa análise por não portarem cartazes que os representem, ao menos não de maneira oficial. São eles: Os primeiros filmes de Glauber, *Pátio* e *Cruz na Praça*. Estes filmes de curta-metragem possuem um caráter de iniciação e de experimento, ambos anteriores a *Barra-vento*, seu longa-metragem inaugural. A seguir, dentre os filmes que não possuem cartazes, estão *Amazonas*, *Amazonas*, documentário de curta-metragem colorido produzido, em 1966, por encomenda do Departamento de Turismo do Estado do Amazonas. *Maranhão 66*, em preto e branco, que documenta em 11 minutos a posse do então eleito governador do Maranhão, José Sarney, que desejava que seu amigo Glauber Rocha documentasse sua cerimônia de sua posse.

1968 é o próximo filme de Glauber a não possuir um cartaz oficial. É um registro com 22 minutos de duração, co-dirigido pelo fotógrafo Afonso Beato em que Glauber e Beato documentam passeatas estudantis. Foi filmado, possivelmente, em junho de 1968, durante a "Passeata dos Cem Mil" quando aproximadamente cem mil pessoas ocuparam as ruas do Centro do Rio de Janeiro. Vale lembrar que durante o período em que os negativos de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* ficaram retidos na aduana do Rio de Janeiro, Glauber filmou *O Câncer*, uma de suas experiências mais radicais. Portanto, 1968 foi rodado antes, depois ou entre *O Câncer* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Não se sabe ao certo o mês exato em que as cenas foram filmadas.

“Eu não posso precisar nem o mês nem qual das passeatas foi filmada, não me lembro. Glauber queria fazer um filme sobre aquele momento, mas ainda não tinha um projeto ficcional, fizemos apenas um registro documental. A repressão política e falta de liberdade de expressão impediram a continuidade do projeto.”²⁸

A seguir, sem um cartaz oficial, temos *História do Brasil*, filme de montagem realizado no exílio entre Cuba e Roma, finalizado em Paris em 1974. Depois de rodar *Der Leone Have*

²⁸ Depoimento de Afonso Beato à Embrafilme, em 24/jan./1985

Sept Cabeças, Glauber se junta em Cuba a Marcos Medeiros que regressava das guerrilhas de 1968 no Brasil, para montar um inventário político da América Latina. Em *off*, a certa altura, Glauber dialoga com Medeiros, por exemplo, sobre o perfil dos presidentes militares que se sucediam no poder.

Depois de rodar *Cabezas Cortadas* na Espanha, Glauber viaja para o Marrocos com as amigas Letícia Maria Moreira de Souza e Flora Bildner, em agosto de 1971, onde realiza o diário de viagem *Letícia no Marrocos*, também este sem cartaz, na verdade o filme é um registro dos três amigos pelas feiras de Marrakesh.

“Estou nos desertos d'Oriente! Meu coração é grande demais! Viajando sem parar pelas rotas fantásticas de príncipes e ladrões e guerreiros: raptando princesas e negociando segredos ao sabor das fumaças e ao som dos tamborim. Não tem volta! É felicidade que dói de tão boa”. (BENTES, 1997, p.419).

Paloma, Paloma, o próximo sem cartaz, é um diário de viagem filmado por Glauber em Punta del Leste, em 1972, que flagra seu reencontro com os familiares enquanto estava exilado, a mãe Lúcia Rocha, sua irmã Anecy, Paloma, sua filha, e Walter Lima Jr., o então cunhado. A câmera, ora com Glauber, ora com Walter, revela o momento histórico-afetivo.

As Armas e o Povo é um documentário de realização coletiva produzido durante as manifestações da Revolução dos Cravos em abril de 1974, que derrubou o regime fascista implantado em Portugal desde 1920 por Antonio Salazar. A participação ativa de Glauber em *As Armas e o Povo* antecipa seu desempenho como “ator-autor” em *Claro*, ambos os filmes sem cartaz, realizado por ele em Roma um ano depois.

Claro é um longa-metragem rodado em Roma, em cores, no ano de 1975. Tendo Roma e a cultura romana cenário, o filme não tem um enredo narrativo e uma estrutura tradicional, misturando ópera (sobretudo a partir da trilha musical que reúne Bellini e Villa-Lobos), documentário, filme-testemunho e ensaio.

Jorjamado no Cinema documentário produzido em 1977, inicialmente para televisão, homenageia o escritor Jorge Amado. O escritor é filmado em sua casa, rodeado pela família, numa livraria durante uma sessão de autógrafos, em um cinema em Salvador, no lançamento do filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. A câmera evolui sobre o escritor, seus familiares, atores e atrizes do filme de Nelson, além de passar por objetos de rituais de candomblé que fazem parte do museu de Jorge Amado.

São estes os filmes que completam a filmografia de Glauber, totalizando 20 filmes, juntamente com os filmes cujos cartazes foram analisados. A respeito desta filmografia completa destacamos alguns atributos que a designam a fim de que sejam confrontados ao conjunto de cartazes a ela pertencente. Desta maneira, encontramos consenso entre teóricos que se ocuparam da obra de Glauber, tarefa esta a que não nos propomos, e para tanto buscamos apoio nos estudos anteriormente realizados sobre as características da obra glauberiana.

O Conjunto de cartazes:



Fig. 97 - Conjunto de cartazes em suas proporções formais:

- 1 - Barravento: 72,5x99,5 cm;
- 2 - Deus e o Diabo na Terra do Sol: 75x110cm;
- 3 - Terra em Transe: 72,5x99, 5 cm;
- 4 - O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro: 67x97 cm;
- 5 - O Câncer: 70,5x47 cm;
- 6 - Cabezas Cortadas: 74x112 cm;
- 7 - Di Cavalcanti Di Glauber: 44x65 cm;
- 8 - A Idade da Terra: 74x103 cm.

“... Com a mesma ambiguidade com que representa o intelectual e o povo, no mesmo movimento de torção que quer forjar heróis revolucionários partindo de cangaceiros irados e mercenários em crise existencial, Glauber, na sua infinita crença na transformação e no devir, nas forças desestabilizadoras, sejam elas impuras, ambíguas, frágeis (o macumbeiro, o cangaceiro, o malandro, o Cristo, o poeta), vai tentar subverter o militarismo e suas pulsões anarcoditatoriais, transformando-o em força revolucionária.” (BENTES, 1997, p.30).

A partir da leitura de estudiosos da filmografia de Glauber, de debates históricos decorrentes de seus filmes, de sua correspondência etc., destacamos atributos tais como o caráter **alegórico, regional, social, político, dramático, arrebatado, ambíguo, carnalizante**. Tais adjetivos isoladamente incorrem em um reducionismo superficial e não pretendem dar conta da complexidade e extensão que um olhar mais aprofundado sobre seus filmes exige. Tampouco supomos que resumem tudo o que foi dito a respeito da filmografia glauberiana. Entretanto, estes termos perpassam a leitura crítica da obra e configuram consenso entre seus comentadores. Sem nos aprofundarmos na análise fílmica, colocamos em evidência tais adjetivos que, de maneira totalizante e multifacetada, ora se referindo a este ou aquele filme, ora refletindo propriedades genéricas, constituem subsídios importantes a serem confrontados com o conjunto de cartazes que pretende representar seus filmes.

“... A procura da justiça, como premissa maior da jornada alegórica das personagens de Glauber, é um movimento que se repõe a cada passo; no entanto, porque incompleto, tal movimento não dá ensejo para a celebração de uma totalidade já constituída. Pelo contrário, o passado e a violência são objetos de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para personagens marcados pela ambivalência. Ou melhor, para uma lição da história marcada pela ambivalência. Ao compor sua representação a partir de tais premissas, a inovação formal de Glauber traz em primeiro plano a descontinuidade; sua alegoria compõe movimentos que afirmam avanços, mas não encontram um ponto seguro de apoio que permita a pedagogia serena do ritual cívico da indústria cultural...” (XAVIER, p.11, 2007).

No âmbito do representâmen, são qualidades percebidas em situação de primeiridade, quando do primeiro contato com o conjunto de cartazes que buscam representar esta filmografia, portanto qualissignos: uma irregularidade formal aliada a uma recorrência conceitual. Em situação de primeiridade em relação a este conjunto, podemos ressaltar uma qualidade carnalizante em decorrência de uma multiplicidade de cores, formatos e elementos gráficos.

A particularização, ou singularidade, deste contato faz com que experimentemos distinções capazes de fazer jus aos atributos recorrentes em ambos os coletivos, de filmes e de cartazes. Percebemos uma singularidade enérgica a respeito do conjunto que se relaciona intimamente ao arrebatamento atribuído à filmografia. O aspecto regional, politizado pode ser identificado também na tipografia em xilogravura do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Este reconhecimento singular pertence ao momento de sinsigno do conjunto.

De maneira geral este conjunto de cartazes atende às especificações que configuram normas informais para que um cartaz seja designado como cartaz de cinema. Assim, todos estes cartazes apresentam com algum grau de destaque o título dos filmes que intentam

representar. A respeito das normas de legisigno observadas para o representâmen neste conjunto, podemos afirmar que apesar de suas dimensões variadas e do fato de que os cartazes de *Di Cavalcanti Di Glauber* e *O Câncer* não atendem à praxe que situa as medidas desta especificidade acima dos 60x90 cm. Entretanto, de maneira geral, mesmo apesar destas duas exceções de formato, somente o cartaz de *O Câncer* configura de fato uma exceção no cumprimento do objetivo sógnico de representação do filme.

Este conjunto de cartazes, quando vistos na qualidade de objeto imediato contraposto a uma anterior filmografia, seu objeto dinâmico, lança mão de estratégias de representação que estabelecem explicitamente a dialética com a filmografia a que intenta representar.

No âmbito primeiro do objeto, em seus aspectos de ícone encontramos, em seis dos oito cartazes, reproduções fotográficas retiradas dos fotogramas de seus filmes, ou resultado de fotografias de cena (*still*), portanto, imagens diretamente relacionadas aos filmes correspondentes. As ilustrações em xilogravura contidas no cartaz de *Barravento*, também se relacionam diretamente ao aspecto regional da filmografia, sobretudo em sua fase inicial, e reforça aspectos sociais e políticos da filmografia, expressa na imagem do cangaceiro do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O aspecto alegórico, arrebatado, ambíguo, está presente também na diagramação dos cartazes de *Terra em Transe*, *Di Cavalcanti Di Glauber* e *A Idade da Terra*. Por todo o conjunto de cartazes, à exceção do cartaz de *O Câncer*, as metáforas pretendidas como estratégia de construção do discurso gráfico, são pertinentes e se relacionam coerentemente com aspectos conceituais dos filmes a que representam. Assim, a metáfora das lutas sociais se cumpre no cartaz de *Barravento*, a metáfora de valores políticos regionais que se encontram expressos nos cartazes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o dramático e alegórico em arrebatado em *Terra em Transe* e *Cabezas Cortadas*, ambíguo em *Di Cavalcanti Di Glauber* e *A Idade da Terra*.

Na maioria dos cartazes podemos relacionar aspectos indiciais que os remetem à produção cinematográfica, tais como créditos de elenco, direção etc. Além disso, são encontramos vestígios do tempo sobre o papel destes cartazes e carimbos que, atuando como índices de identificação, são capazes de situar o momento político do Brasil e relacionar-se com outros filmes do diretor, como *Maranhão 66*, *1968*, *As Armas e o Povo*, *Der Leone Have Sept Cabeças* e *História do Brasil*, pela carga de significado político que encerram.

Em relação a seus aspectos simbólicos, pode-se dizer que por todo o conjunto de cartazes analisados, perpassam relações simbólicas de grande intensidade e que estes símbolos obedecem ora a códigos inerentes a convenções sobre cartazes de cinema, outras vezes a símbolos icônicos convencionados como as imagens dos peixes do cartaz de *Barravento*, ou o sol árido do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ou ainda a convenções de caráter arbitrário predominante (Símbolos simbólicos) como no cartaz de *Cabezas Cortadas*.

Para os mais diversos repertórios minimamente experimentados em relação ao contexto cinematográfico brasileiro, no âmbito do interpretante, o caráter remático ou a primeira interpretação deste conjunto será sempre a de que se trata de um conjunto de cartazes dos filmes de Glauber Rocha. A simples ocorrência do cartaz de *Deus e o Diabo na Ter-*

ra do Sol, unicamente, já traduz em si uma gama de informações popularizadas sobre este cartaz. O cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* está de tal forma ligado, no imaginário popular, à figura de Glauber Rocha que sua pregnância é capaz de representar a totalidade dos filmes de Glauber Rocha. Reforçado ainda pela ocorrência dos cartazes de *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e *A Idade da Terra* cartazes também relativamente populares.

Pelo aspecto de improviso, pela técnica de colagem e experimentação gráfica, os cartazes de *Cabezas Cortadas*, *Terra em Transe*, *Di Cavalcanti Di Glauber* e *A Idade da Terra* abrangem também, o filme *Claro* em sua interpretação dícite e particularizada. A este filme, *Claro*, apesar de não ser atribuído um cartaz, também podem ser atribuídos os atributos sociais, políticos, alegóricos, arrebatados que os demais citados. Ainda neste segundo nível do interpretante, as particularizações que o dissigno enseja podem ser evidenciadas também na interpretação condicionada ao universo surrealista do cartaz de *Cabezas Cortadas*, carregado de ambiguidades e alegorias sócio políticas.

Desta maneira, reúnem-se argumentos suficientes para a constatação de que este conjunto de cartazes abriga as qualidades atribuídas à filmografia de Glauber por comentadores de sua obra. Conforme observamos anteriormente (ver p. 47), outro atributo igualmente pertinente se tratando da filmografia em questão, é o que poderíamos chamar de uma “ação entre amigos”, característica bastante própria do “Cinema Novo”, e que explica que a escolha dos profissionais autores destes cartazes recaia quase sempre sobre o círculo de relações pessoais de Glauber. A noção de autoria proposta por Becker com o conceito de “*doing things together*”, bastante apropriado para o fazer cinematográfico, fica vidente na colaboração dos diversos profissionais e autores (de cartazes inclusive) dentro de uma obra cinematográfica. Ainda de acordo com Becker (ver. p. 16), esta escolha de Glauber sobre o que deve ser filmado nos dá grandes detalhes informativos sobre sua obra e contexto.

6. Conclusões

Uma vez exposto todo o percurso percorrido por esta pesquisa, desde as primeiras considerações sobre a problemática envolvendo o objeto, a hipótese suposta, objetivos pretendidos, os recursos metodológicos para atingi-los, seguindo-se com a exposição e contextualização da figura de Glauber Rocha, algumas considerações a respeito do desenvolvimento dos cartazes de seus filmes também contempladas pela pesquisa. As especificidades inerentes aos cartazes produzidos para a indústria cinematográfica e suas funções de significação nos conduziram até chegarmos à análise individual dos cartazes glauberianos, seguida de uma observação do conjunto de cartazes correlatos à filmografia completa. Isto posto, vimos chegar o momento de tecer algumas considerações a título de conclusão sobre o tema abordado.

Devemos, antes, lembrar que esta pesquisa se utilizou dos estudos semióticos de extração peirceana para a aferição de competência sígnica em composições gráficas, conforme exposto por Santaella e Niemeyer, na análise das relações permeáveis entre cinema e design. Reafirmamos ainda, ter sido fundamental a contribuição propiciada por outros campos do saber como o da antropologia urbana, da comunicação, da crítica e história do cinema.

Voltamos a lembrar os objetivos traçados anteriormente, a hipótese anteriormente lançada, de que, o conteúdo conceitual dos filmes de Glauber Rocha está representado em seus cartazes. Esta suposição se confirma com base na análise individual e conjunta do referido grupo de cartazes, à qual procedemos à luz da semiótica peirceana. Conforme previmos, este método nos apontou a afinidade entre o conteúdo proposto pelos filmes e seus respectivos cartazes e, conforme nossa hipótese, o mesmo método de análise nos evidenciou as eventuais ocorrências em contrário. Podemos afirmar, conforme nos mostrou o caminho percorrido, que foram igualmente sanadas algumas das interrogações antes existentes em relação aos cartazes e à decorrente representação gráfica da filmografia estudada e que os objetivos da pesquisa se cumpriram. A primeira dúvida sanada advém da percepção de que o método se mostra eficaz para este tipo de análise, e pode contribuir para outras e futuras abordagens das relações entre o conteúdo da obra cinematográfica e sua síntese representada pelos cartazes de filmes.

Esta afirmação é possível na medida em que acreditamos termos cumprido os objetivos propostos por esta pesquisa. Por termos verificado a representação do conteúdo de filmes do cineasta Glauber Rocha em seus cartazes. Verificamos como cada um destes cartazes se refletiu no conjunto de sua filmografia. Respondermos afirmativamente que o conjunto de cartazes produzidos para os filmes em questão demonstra consistência frente ao conjunto de sua obra cinematográfica.

Considerando a tricotomia dos signos proposta por Peirce e aplicando-a no estudo dos cartazes relativos aos filmes de Glauber Rocha, temos como objeto imediato os cartazes que se relacionam os seus filmes na qualidade de objeto dinâmico. Foram então observados aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade no âmbito do representâmen, do objeto e enumeradas possibilidades interpretativas de caráter remático, dicissigno e

argumentativas. Sem deixar de considerar o potencial inesgotável do Interpretante face a repertórios distintos.

Podemos mencionar que, como decorrência natural da pesquisa, esclareceram-se algumas dúvidas antes existentes em relação à autoria de alguns cartazes da filmografia. Foram confirmadas as autorias dos cartazes de *Terra em Transe* e de *Di Cavalcanti Di Glauber*. Com isso imaginamos termos contribuído para a discussão sobre as questões de autoria e propriedade intelectual no âmbito do design, pois foram verificadas autorias antes desconhecidas ou duvidosas.

A constatação de que nem todos os filmes do autor tiveram seu conteúdo transcrito graficamente resultando em material de design e de que, mesmo na qualidade de peça fundamental de apoio à distribuição da obra cinematográfica, cartazes referem-se tão somente àqueles filmes cuja distribuição se dá em forma de lançamento comercial permanece como verdade na cinematografia brasileira atual. Este fato sugere a urgência de maiores investigações científicas no âmbito do design que contribuam para a consolidação da importância de uma elaboração de estratégias de significação visando o maior esclarecimento quanto aos ganhos concretos destes filmes em suas respectivas carreiras.

Como desdobramento da pesquisa poderíamos sugerir que novos estudos se ocupem da problematização das questões de representação fílmica, a partir da relação do design com a geração de novas mídias de menor impacto ambiental. É imprescindível na atualidade que o design se ocupe de alternativas para a construção desses significados e que estes se constituam em uma alternativa viável frente às questões de sustentabilidade inerentes ao nosso tempo. E que estes façam frente a seus filmes sem que se perca o potencial de síntese, a integridade e magnitude do cartaz de cinema.

A constatação de que as relações entre a indústria cinematográfica e o design ainda poderá se desenvolver com maior desenvoltura no futuro, nos levam a considerar que novas investigações a este respeito poderão contribuir de maneira determinante para este aprofundamento e conseqüente ganho das propriedades sógnicas no âmbito da filmografia nacional. Entrevemos a continuidade de uma averiguação que contemple outros momentos igualmente relevantes da indústria cinematográfica nacional.

Por fim, entrevemos a possibilidade de investigações dos aspectos teóricos, disciplinares e metodológicos do design. Entendendo que, estando o design inserido no contexto social urbano, o design dedicado ao cinema está a serviço da distribuição e da comercialização de entretenimento, mas também está intimamente ligado à construção do ideal imagético nacional. Acenamos com a possibilidade de um estudo que contemple esta dialética social, comercial e política envolvendo o design e o cinema com as questões de representação da cultura visual e urbana.

Bibliografia

- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 6a ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1941.
- AUGROS, Joel. **El Dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados**. Barcelona: Paidós, 2000.
- AVELLAR, Alceu. **Panorama da historiografia do cinema brasileiro**. Londrina: anais do XXIII Simpósio Nacional da Associação Nacional de História, 2005.
- AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol, a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BEATO, Affonso. **Tropicolor: fotografando o sertão em cores. :in A Hora do Dragão, material de distribuição para o relançamento do filme restaurado**. Rio de Janeiro: Tempo Glauber. 2008.
- BECKER, H. S. **Doing things together: selected papers**. Evanston: Northwestern University Press, 1986.
- BENTES, Ivana. **Transe, Crença e Povo; Estéticas da Violência; Romantismo, Messianismo e Marxismo; Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico. :in A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois**. Angela Dias (org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1999.
- _____. **Cartas ao Mundo** (org.). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- BONITZER, Pascal. **Cahiers du Cinema nº. 328**. França: Outubro de 1981.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- CANOSA, Fabiano. Depoimento à autora. Rio de Janeiro: 2007.
- CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. 3ª ed. São Paulo: Edgard Blucher Ltda. 2008.
- _____. **O cartaz brasileiro na história do cartaz**. 2008. Disponível na Internet: http://agitprop.vitruvius.com.br/ensaios_det.php?codeps=MjB8ZkrWOWA==. Acesso em 18 de junho de 2008 b.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. (1902). 39ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1995.

- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.
- ECHO, Umberto. **As Formas do Conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica - Glauber Rocha Cinema, Política e a Estética do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- GORDINHO, Margarida Cintra. **Gráfica Arte e Indústria no Brasil: 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo; 3ª ed.; Atlas; 1996.
- MOURA, Maria Lucia Siedl de. **Projetos de Pesquisa – Elaboração, redação e apresentação**. Rio de Janeiro: Ed. Eduerj, 2005.
- MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume, 2006.
- MUCHA, Jirí. In. BRIDGES, Ann. Alphonse Mucha - The Complete Graphic Works. New York, USA: Crown Publishers, Inc., 1980.
- NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2ed: Ed. 2AB, 2007.
- NOJIMA, Vera Lúcia. Os estudos das linguagens como apoio aos processos metodológicos do Design. In. COELHO, Luiz Antonio L. (organizador). **Design Método**. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; Teresópolis: Novas Ideias, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1977.
- _____. **Collected Papers**. 1931. Disponível na Internet: http://www.textlog.de/peirce_principles.html. Acesso em 10 out. 2007.

- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Papyrus Editora, 1996.
- QUINTANA, Haenz Gutierrez. **Marketing de Cinema: A Promoção de Filmes na Era Digital**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, São Paulo: [s.n.], 2005.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora Ltda., 1987.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1982.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- _____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1963.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3 ed. São Paulo: ed. Iluminuras: FAPESP, 2005a.
- _____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005b.
- _____. **Semiótica aplicada**. 2 reimp. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005c.
- _____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: ed. Paulus, 2004.
- _____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. **O que é semiótica**. 17 reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. **A Percepção. Uma teoria semiótica**. São Paulo: 2ª ed. Experimento, 1998.
- _____. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

- SANTOS, Ezequias Estevam dos. **Textos Selecionados de Métodos e Técnicas de Pesquisa Científica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Impetus, 2000.
- SANZ, José. Ritratto sincero dell'Atlantida. In: **II Cinema brasileiro**. Gênova: Silva Editore, 1961.
- SAYERS, Dorothy L. (trad. italiano-inglês) **The Comedy of Dante Alighieri**. London: Penguin Books, 1949.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira. **Notas para uma História do Design**. Rio de Janeiro: 2AB Editora Ltda, 1997.
- TIMMERS, Margaret (org.). **The Power of the Poster**. Londres: V&A Publications, 1998.
- VELHO, Gilberto. **Artifícios e Artefactos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1981.
- _____. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 1994.
- _____. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2000.
- VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. 5ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude e PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema a política do estado e a política dos autores Brasil, os anos de autoritarismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigos na Internet

- BECKER, H. S. "Photography and Sociology". Studies in the Anthropology of Visual Communication 1", 1974. Disponível na Internet: <http://lucy.ukc.ac.uk/becker.html>. Acesso em 07/12/2007.

CARDOSO, Rafael. O cartaz brasileiro na história do cartaz. Revista Agitrop. Ed. Ano I - N. 6 -
Postado: 16/06/2008. Disponível na Internet:
http://agitrop.vitruvius.com.br/ensaios_det.php?codeps=MjA=
Acesso em 27/06/2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. Tempo
Social vol.15 n°. 1. São Paulo: Ed. SciELO - Scientific Electronic Library Online, 2006.
Disponível na Internet: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702003000100005&lng=en&nrm=iso.
Acesso em 19/11/2008.

MARGOLIN, Victor. "O design e a situação mundial". Revista Arcos, vol. I - número único, 1998.
Disponível na Internet: [http://www.esdi.uerj.br/arcos/imagens/artigo_victor\(40a49\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/imagens/artigo_victor(40a49).pdf).
Acesso em 15/02/2008.

Sites na Internet

Arcos Design, RJ. Acesso em 15/02/2008:
<http://www.esdi.uerj.br/arcos>

Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, Acesso em 12/03/2007:
<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>

SciELO - Scientific Electronic Library Online, Acesso em 03/12/2006:
<http://www.scielo.org/php/index.php>

Tempo Glauber, RJ. Acesso em 24/07/2006:
<http://www.tempoglauber.com.br>

Vidas Lusófonas, Acesso em 21/02/2008:
http://www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm

Apêndice I. Fichas Técnicas dos filmes.

Barravento

Ficção, longa-metragem, 35 mm, preto e branco, Bahia, Salvador, 1961. 2.195 metros, 80 minutos.

Companhia produtora: Iglu Filmes;

Distribuição: Horus Filmes;

Produtores: Rex Schindler, Braga Neto;

Produtor associado: David Singe;

Diretor de produção: José Telles de Magalhães;

Produtor executivo: Roberto Pires;

Diretor: Glauber Rocha;

Assistentes de direção: Álvaro Guimarães, Waldemar Lima;

Argumentista: Glauber Rocha;

Ideia Original: Luiz Paulino dos Santos;

Roteiristas: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães;

Diálogos: Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos;

Diretor de fotografia: Tony Rabatony;

Editor: Nelson Pereira dos Santos;

Letreiros: Calasans Neto;

Música: Washington Bruno (Canjiquinha): Samba de roda e capoeira: Batatinha;

Locações: Praia do Buraquinho, Itapoã Flamengo (Salvador, BA);

Prêmios: Opera Prima - XIII Festival Internacional de Karlovy Vary, Tchecoslovaquia, 1962.

Elenco: Antônio Sampaio (Pitanga) - Firmino; Luiza Maranhão - Cota, Lucy Carvalho - Naína, Aldo Teixeira - Aruã, Lídio Cirillo dos Santos (Lídio Silva) - Mestre; Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito; participação especial em candomblés: D. Hilda; samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinora, Arnon, Sabá; orientador de candomblé: Hélio de Oliveira.

Deus e o Diabo na Terra do Sol

Ficção, longa-metragem, 35 mm, preto e branco.

Rio de Janeiro, 1964, 3.400 metros, 125 minutos;

Companhia produtora: Copacabana Filmes;

Distribuição: Copacabana Filmes;

Lançamento: 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro (Caruso, Bruni-Flamengo e Ópera);

Produtor: Luiz Augusto Mendes;

Produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha;

Diretor de produção: Agnaldo Azevedo;

Diretor: Glauber Rocha;

Assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima. Jr.;

Argumentista: Glauber Rocha;

Roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.;
 Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares;
 Direção de fotografia e câmera: Waldemar Lima;
 Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares;
 Letreiros: Lygia Pape;
 Gravuras: Calasans Neto;
 Cartaz: Rogério Duarte;
 Música: Villa-Lobos;
 Canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); Violão e voz: Sérgio Ricardo;
 Continuidade: Walter Lima Jr.;
 Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA);
 Prêmios: Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964;
 Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964;
 Náíade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964;
 Troféu Saci / Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965;
 Grande Prêmio Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966.
 Elenco: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco, Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo.

Terra em Transe

Ficção, longa-metragem, 35 mm, preto e branco,
Rio de Janeiro, 1967. 3.100 metros, 115 minutos.
 Companhias produtoras: Mapa Filmes e Difilm;
 Distribuição: Difilm;
 Lançamento: 8 de maio de 1967, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Coral, Caruso e outros cinemas do circuito Lívio Bruni);
 Produtor executivo: Zelito Viana;
 Produtores associados: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha;
 Gerente administrativo: Tácito Al Quintas;
 Diretor: Glauber Rocha;
 Assistentes de direção: Antônio Calmon, Moisés Kendler;
 Argumentista e roteirista: Glauber Rocha;
 Diretor de fotografia: Luiz Carlos Barreto;
 Câmera: Dib Lutfi;
 Assistente de câmera: José Ventura;
 Fotógrafos de cena: Luiz Carlos Barreto, Lauro Scorel Filho;
 Trabalhos fotográficos: José Medeiros;
 Eletricistas: Sandoval Dória, Vitaliano Muratori;

Engenheiro de som: Aluizio Viana;
 Montador: Eduardo Escorel;
 Assistente de montagem: Mair Tavares;
 Montadora de negativo: Paula Cracel;
 Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares;
 Trajes de Danuza Leão: Guilherme Guimarães;
 Letreiros: Mair Tavares; Carta: Luiz Carlos Ripper;
 Música original: Sérgio Ricardo;
 Regente: Carlos Monteiro de Sousa;
 Quarteto: Edson Machado;
 Vozes: Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo;
 Música: Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio de Janeiro;
 Locações: Rio de Janeiro e Duque de Caxias (RJ);
 Laboratório de imagem: Líder Cine Laboratórios;
 Estúdio de som: Herbert Richers;
 Prêmios: Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Buñuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy) Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália; Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme, Menção Honrosa (Melhor Roteiro), Melhor Ator Coadjuvante (Modesto de Sousa), Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto (pela fotografia e produção) - Juiz de Fora (MG);
 Elenco: Jardel Filho – Paulo Martins; Paulo Autran - D. Porfírio Diaz; José Lewgoy - D. Filipe Vieira; Glauce Rocha - Sara; Paulo Gracindo - D. Júlio Fuentes; Hugo Carvana - Álvaro; Danuza Leão - Sílvia; Jofre Soares - Padre Gil; Modesto de Sousa - senador; Mário Lago - secretário de segurança; Flávio Migliaccio - homem do povo; Telma Reston - mulher do povo; José Marinho - Jerônimo; Francisco Milani - Aldo; Paulo César Pereio - estudante; Emanuel Cavalcanti - Felício; Zózimo Bulbul - Repórter; Antonio Câmera- índio; Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza;

O Câncer

Ficção, longa-metragem, 16 mm, preto e branco.

Rio de Janeiro/Roma, 1972, 950 metros, 86 minutos.

Companhia Produtora: Mapa Filmes (Brasil);

Distribuição: Embrafilme;

Lançamento: 2 de setembro de 1982, São Paulo, Centro Cultural São Paulo;

Co-produtores: Gianni Barcelloni, RAI - Radiotelevisione Italiana;

Diretor: Glauber Rocha;

Diretor de fotografia e câmara: Luis Carlos Saldanha;

Som direto: José Antonio Ventura;
 Sincronização: Raul Garcia;
 Montadores: Tineca e Mireta;
 Laboratório de imagem: Líder Cine Laboratórios;

Elenco: Odete Lara - mulher; Hugo Carvana - marginal Branco; Antonio Pitanga - marginal negro; Eduardo Coutinho - ativista; Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha, Zelito Viana e o pessoal do morro da Mangueira (Rio de Janeiro).

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro

Ficção, longa-metragem, 35 mm, colorido (Eastmancolor).

Rio de Janeiro, 1969. 2.600 metros, 95 minutos.

Companhia produtora: Mapa Filmes;

Distribuição: Mapa Filmes;

Lançamento: 9 de junho de 1969, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Bruni Copacabana, Bruni-Ipanema, e outros cinemas do circuito Lívio Bruni);

Produtores: Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine;

Diretores de produção: Demerval Novais de Carvalho, Agnaldo Azevedo;

Produtor executivo: Zelito Viana;

Administrador: Tácito Val Quintas;

Diretor: Glauber Rocha;

Assistentes de direção: Antônio Calmon, Ronaldo Duarte;

Argumentista e roteirista: Glauber Rocha;

Diretor de fotografia: Afonso Beato;

Câmera: Ricardo Stein;

Assistente de câmera: André Faria;

Maquinistas: Pintinho, Eutímio, Daniel;

Eletricistas: Roque Araújo, Chiquinho, Messias;

Som direto: Walter Goulart;

Operador de microfone: Diego Arruda;

Mixagem: Carlos della Riva;

Efeitos sonoros: Paulo Lima;

Montador: Eduardo Escorel;

Assistente de montagem: Amauri Alves;

Cenógrafo: Glauber Rocha;

Assistentes de cenografia: Paulo Lima, Paulo Gil Soares

Figuristas: Glauber Rocha, Paulo Lima, Paulo Gil Soares;

Trajes de Odete Lara: Hélio Eichbauer;

Letreiros: Roberto Lunari;

Cartaz: Jânio de Freitas;

Música: Unkrimakrimkrim, Ritmetrom (Marlos Nobre); Coirana (Walter Queirós); Antonio das Mortes (Sérgio Ricardo); Macumba de Milagres (Anônimo); Chegada de Lampião no Inferno

(Cego de Feira);
 Locação: Milagres (BA);
 Laboratório de imagem: Rex Filmes;
 Estúdio de som: Rivaton;

Prêmios: Melhor Direção, Prêmio da FIPRESCI; Prêmio Luis Buñuel; Prêmio da Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio - XXI Festival de Cannes/1969; Primeiro Prêmio - Festival de Cinema de Plovaine, Bélgica; Troféu Coruja de Ouro - Prêmio Adicional de Qualidade - INC/1969, Brasil; Prêmio do Público - Semana Internacional de Cinema de Autor em Banalmadena, Espanha/1969;

Elenco: Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana; Jofre Soares; Lorival Pariz; Rosa Maria Penna; Emanuel Cavalcanti; Mário Gusmão; Vinícius Salvatori; Sante Scaldaferrri

Der Leone Have Sept Cabeças

Título Original: *Der Leone Have Sept Cabeças*.
 Ficção, Longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor),
 Roma, Itália, 1970. 2.600 metros, 95 minutos.
 Companhia produtora: Polifilm;
 Produtores: Gianni Barcelloni, Claude Antoine;
 Diretor de produção: Giancarlo Santi;
 Gerente de produção: Marco Ferreri;
 Diretor: Glauber Rocha;
 Assistente de direção: André Gouveia;
 Argumentistas e roteiristas: Gianni Amico, Glauber Rocha;
 Diretor de fotografia: Guido Cosulich;
 Som direto: José Antônio Ventura;
 Montadores: Eduardo Scorel, Glauber Rocha;
 Letreiros: Francesco Altan;
 Música: Folclore africano, Baden Powell e uma versão do hino nacional francês cantada por Clementina de Jesus;
 Locações: Congo Brazzaville.
 Elenco: Rada Rassimov - Marlene, Jean-Pierre Léaud - pregador, Giulio Brogi - Pablo, Hugo Carvana - português, Gabrielle Tinti - agente americano, René Koldhoffer - governador, Baiack - Zumbi, Miguel Samba - Samba, André Segolo - Xobu, Aldo Bixio - mercenário; povo e dançarinos do Congo;
 Dedicatória: a Paulo Emilio Sales Gomes;

Cabezas Cortadas

Ficção, longa-metragem, 35 mm, colorido (Eastmancolor).
Barcelona, Espanha, 1970. 2.600 metros, 95 minutos.

Companhias produtoras: Barcelona Profilmes S.A. (Espanha), Barcelona Films Contacto (Espanha), Mapa Filmes (Brasil);
 Distribuição: Embrafilme;
 Lançamento: 11 de junho de 1979, Rio de Janeiro (Roma-Bruni, Bruni-Copacabana, Bruni-Tijuca);
 Diretores de produção: José Antônio Perez Giner, Modesto Perez Redondo;
 Produtores executivos: Ricardo Muñoz Suay, Pedro Fages, Juan Palomeras;
 Assistente de produção: Manuel Rubio;
 Diretor: Glauber Rocha;
 Assistente de direção: Ricardo Muñoz Suay;
 Assistentes de realização: Manuel Esteban, Manuel Perez Sestremeras;
 Argumentista: Glauber Rocha;
 Roteiristas: Augusto Martinez Torres, Josefa Pruna;
 Diálogos em espanhol: Ricardo Munoz Suay;
 Diretor de fotografia: Jaime Deu Casas;
 Câmera: Carlos Frigola;
 2º Operador de câmera: Ricardo Gonzales;
 1º Assistente de câmera: Jose Cobos;
 2º Assistente de câmera: Ramon Jaques;
 Som: Roger Sangenis;
 Operador de microfone: Jorge Sauret;
 Montador: Eduardo Escorel;
 Assistentes de montagem: Angeles Sanchez, Susana Lemoine;
 Cenógrafo: Fabian Puigserver;
 Decorador: Andres Vallve;
 Assistentes de decoração: Manuel Rubio Jr., Jose Rovira;
 Maquiador: Cristobal Criado;
 Assistente de maquiagem: Ana Criado;
 Cabeleireira: Vicenta Salvador;
 Letreiros: Ana Luísa Escorel;
 Música: Cuesta Abajo, Gardel, Le Pera, Alla en el Rancho Grande, Castello, Del Moral, Uranga, Manresana, Manen, Chamaco Gran Torero, Gomila, Fallaste Corazon, Sanchez, Sabor a Mi, Carillo, Buenos Aires, Joves, Romero, Misa Flamenca, La Torre, Torre Grosa;
 Locações: Biblioteca Nacional de La Diputación, Barcelona; Rosas, San Pedro de Poda, Castelló de Ampurias, Cadaqués, Cabo de Creus, Port-Lligat;
 Laboratório de imagem: Fotofilm S.A.E.;
 Estúdio de som: La Voz de España S.A.;
 Estúdio de montagem: Estúdio Kine S.A.;
 Prêmio: Prêmio São Saruê, da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro - 1979.

Elenco: Pierre Clementi - Pastor; Francisco Rabal - Diaz II; Marta May - D. Soledad, Rosa Maria Penna -Dulcinea, Ema Cohen - cigana/prostituta, Luis Ciges - mendigo, Telesforo Sanchez - padre, Victor Israel - médico, Carlos Frigola, Carmen Sansa, Emer Cardona, En-

rique Majo, Jack Rocha, Jose Jacomet, Jose Ruiz, Jose Torrens, Julian Navarro, Juan Valles, Maria Jesus Andany, Sebastian Camps, Vega Dingo.

Di Cavalcanti Di Glauber

(Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Última Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável).

Não-ficção, curta-metragem, 35mm, colorido,

Rio de Janeiro, 1977. 480 metros, 18 minutos.

Companhia produtora: Embrafilme;

Distribuição: Embrafilme;

1ª Exibição: 11 de março de 1977, Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro;

Lançamento: 11 de junho de 1979, Rio de Janeiro (Roma-Bruni, Bruni-Copacabana, Bruni-Tijuca);

Diretor de produção: Ricardo Moreira;

Diretor: Glauber Rocha;

Assistente de direção: Ricardo (Pudim) Moreira;

Fotógrafos: Mário Carneiro, Nonato Estrela;

Montador: Roberto Pires;

Música: Pixinguinha (Lamento), Villa-Lobos (trecho de *Floresta do Amazonas*), Paulinho da Viola, Lamartine Babo (*O Teu Cabelo Não Nega*), Jorge Ben;

Locações: Museu de Arte Moderna, Cemitério São João Batista (Rio de Janeiro);

Prêmio: Prêmio Especial do Júri - Festival de Cannes/1977;

Locutor: Glauber Rocha;

Textos: Vinícius de Moraes (Balada do Di Cavalcanti), Augusto dos Anjos (Versos Íntimos), Frederico de Moraes (trecho de artigo sobre Di Cavalcanti), Edison Brenner (anúncio da morte de Di);

Elenco: Joel Barcelos, Marina Montini, Antonio Pitanga.

A Idade da Terra

Ficção, longa-metragem, 35 mm, colorido (Eastmancolor/ Cinemascope).

Rio de Janeiro, 1980. 4.350 metros, 160 minutos;

Companhias produtoras: Embrafilme, CPC (Centro de Produção e Comunicação), Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Filmes 3;

Distribuição: Embrafilme;

Lançamento: 17 de novembro de 1980, Brasília;

Produtor: Glauber Rocha;

Diretores de produção: Tizuka Yamasaki, Walter Schilke;

Gerente financeiro: Haroldo Born de Silva;

Produtores executivos: Carlos Alberto Diniz, Wilson Mendes Andrade Jr. (Quim);

Assistentes de produção: Yurika Yamasaki, Alice Ozawa, Urbano de Castro Pires, Antonio

Alves Cury, Nivalda Silva Costa, Francisco Luis Drumond Neto, João da Rocha Freitas Neiva, João Melo, Maria de Fátima Barreto, Sheila Maria Lopes Torres, Telma Melo Duarte Guimarães;

Diretor: Glauber Rocha;

Assistentes de direção: Carlos Alberto Caetano, Tizuka Yamasaki;

Argumentista e roteirista: Glauber Rocha;

Diretores de fotografia: Roberto Pires, Pedro de Moraes;

Câmera: John Howard Shemman;

Assistentes de Câmera: Roque Araújo, Alonso Rodrigues dos Santos, Jaime Schwartz, Antonio Carlos Seabra;

Fotógrafos de cena: Sônia Necessian, Paula Gaitán, Tizuka Yamasaki, Pedro de Moraes, Carlos Cox; Chefe eletricista: Roque Araújo;

Eletricista: José Pereira dos Santos;

Técnico de som: Sylvia Maria Amorim de Alencar;

Mixagem: Roberto Leite e Onelio Mota;

Assistentes de som: Rony Castro Pires, Antonio Raimundo dos Santos, Raul Manuel Quinteiros Riquelme, Rodolfo Brandão, Sergio Santos Cravo, Luis Antonio Prado, Paloma Rocha;

Montadores: Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda;

Montagem de som: Jorge Saldanha;

Cenógrafos: Paula Gaítan, Raul Willian Amaral Barbosa;

Assistente de cenografia: Nilde Maria Goebel;

Contra-regra: Antonio Raimundo dos Santos;

Figuristas: Paula Gaítan, Raul Willian Amaral Barbosa;

Assistente de figurinos: Nilde Maria Goebel

Costureira: Nalva Djanira da Silva;

Música: Villa-Lobos, Jorge Ben, Jamelão, Nanã, Mozart, folclore brasileiro;

Diretor Musical: Rogério Duarte;

Arranjador musical: Vivaldo Santa Pereira;

Músicos: Pascoal Trindade Reis, Antonio Apolinário Andrade, Lídio Marques de Sousa, Álvaro dos Santos Cerqueira, Antonio Ferreira da Anunciação, Manoel Natividade Passos;

Orquestra: Orquestra Mística da Bahia;

Continuistas. Suely Seixas Nunes Neiva, Laura Teresa Fernandes Carneiro, Paloma Rocha;

Locações: Rio de Janeiro, Salvador, Brasília;

Laboratório de imagem: Líder Cine Laboratórios;

Estúdio de som: Nel-som;

Prêmios: Menção Honrosa a Norma Bengell - XXXVII Mostra Internacional de Cinema, Venezuela/1980, Prêmio do Museu de Arte Moderna de Cartagena - XXII Festival de Cinema de Cartagena;

Elenco: Maurício do Valle; Jece Valadão; Antonio Pitanga; Tarcísio Meira, Geraldo D'El Rey; Ana Maria Magalhães; Carlos Petrovich; Norma Bengell; Mário Gusmão; Danuza Leão; Paloma Rocha;

Participação de: Carlos Castello Branco, João Ubaldo Ribeiro, Raul de Xangô, Tetê Catalão, Paula Gaitán, Ary Pararraios, Clyde Morgan, Gerard Leclery, Rogério Duarte, Sandoval, Telma Duarte, Adelmo Rodrigues da Silva, Ari José de Oliveira, Albertino dos Santos, Amaro Santos da Silva, Alexandre Dumas Valadares Ribondi, Davi Antonio Neto, Dimer Camargo Monteiro, Fernando Lemos, João José Miguel, Jorge Henrique Tosta da Silva, João Antônio de Lima Esteves, Janduir de Lima Soeiro, José Justino da Silva, João José Prazeres (Cego), Maria Conceição Bispo dos Anjos, Maria da Glória de Meneses Gelto, Marly Viana de Sousa, Romário Cesar Schettino, Vanderley dos Santos Catalão, Wanilda Silva Machado.

Apêndice II. O Caso *Der Leone Have Sept Cabezas*



Fig. 98 - Cartaz do filme *Der Leone Have Sept Cabezas*, acervo *Tempo Glauber*.

Ficha técnica do cartaz de *Der Leone have Sept Cabeças*:

Autoria: desconhecida

Assinatura: Inexistente

Formato: desconhecido

Tipo de Impressão: Reprodução fotográfica.

Número de cores: Presumivelmente, uma cor (preto).

Papel: Fotográfico.

Gráfica: Desconhecida.

Observações: Cartaz de origem alemã, de autoria desconhecida e cujo único exemplar disponível no Brasil é a reprodução fotográfica abrigada no acervo do Museu Tempo Glauber.

Sinopse

Pablo (Giulio Brogi), guerrilheiro latino-americano, e Zumbi (Baiack), líder negro rebelde, unem-se para libertar o continente africano a ferro, fogo e sangue. No processo revolucionário que desencadeiam, eles enfrentam o mercenário alemão (Aldo Bixio) que, auxiliado pelo agente norte-americano (Gabrielle Tinti) e pelo assessor português (Hugo Carvana), governam em nome da misteriosa Marlene (Rada Rassimov). Observados pelo onipresente pregador messiânico (Jean-Pierre Léaud), que tanto denuncia a chegada da besta sacrílega capaz de derrotar os santos, quanto anuncia os dois insurgentes como emissários da justiça divina, os personagens que se digladiam em *Der Leone Have Sept Cabeças*. Encarnam quinhentos anos de dominação branca sobre a África que, do colonialismo ao imperialismo, modifica-se para continuar sempre a mesma.

O Cartaz de *Der Leone have Sept Cabeças***O cartaz de *Der Leone have Sept Cabeças***

A análise do cartaz referente ao filme *Der Leone have Sept Cabeças* foi suprimida do corpus da pesquisa. Abstivemo-nos da análise deste exemplar por terem sido consideradas insuficientes as matrizes de significação deste objeto. Informações imprescindíveis para a verificação das propriedades sógnicas estão ausentes, dado que é desconhecido o paradeiro do original do cartaz. A existência no Brasil, de uma reprodução fotográfica do original não permitiu a coleta de dados quanto a dimensões, número preciso de cores, qualidade de impressão. Tanto menos foi possível precisar as circunstâncias em que foi produzido. Desta maneira, disponibilizamos apenas a reprodução fotográfica, presente no acervo do Museu Tempo Glauber.

Anexo I. Outros cartazes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Fig. 99 - Cartaz francês do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*,
acervo Tempo Glauber.



Fig. 100 - Cartaz francês do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, acervo Tempo Glauber.



Fig. 101 – Cartaz produzido pelo artista gráfico Ziraldo para Deus e o Diabo na Terra do Sol, acervo Tempo Glauber.

Anexo II. Outros cartazes de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*



Fig. 102 - Cartaz do filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, após a premiação no Festival de Cannes, acervo Tempo Glauber.

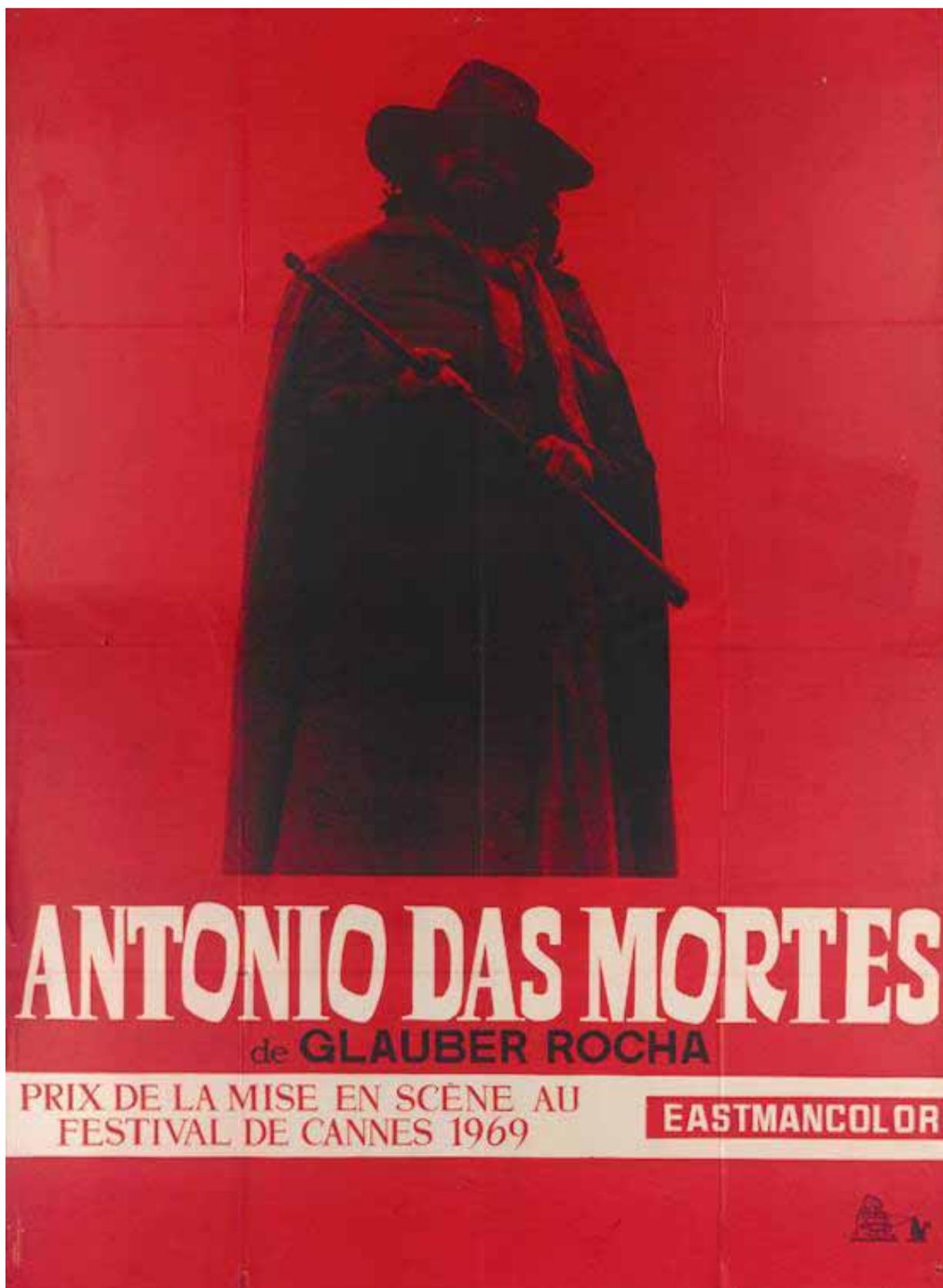


Fig. 103 - Cartaz francês do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, acervo Tempo Glauber.



Fig. 104 - Cartaz japonês do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, acervo Tempo Glauber.

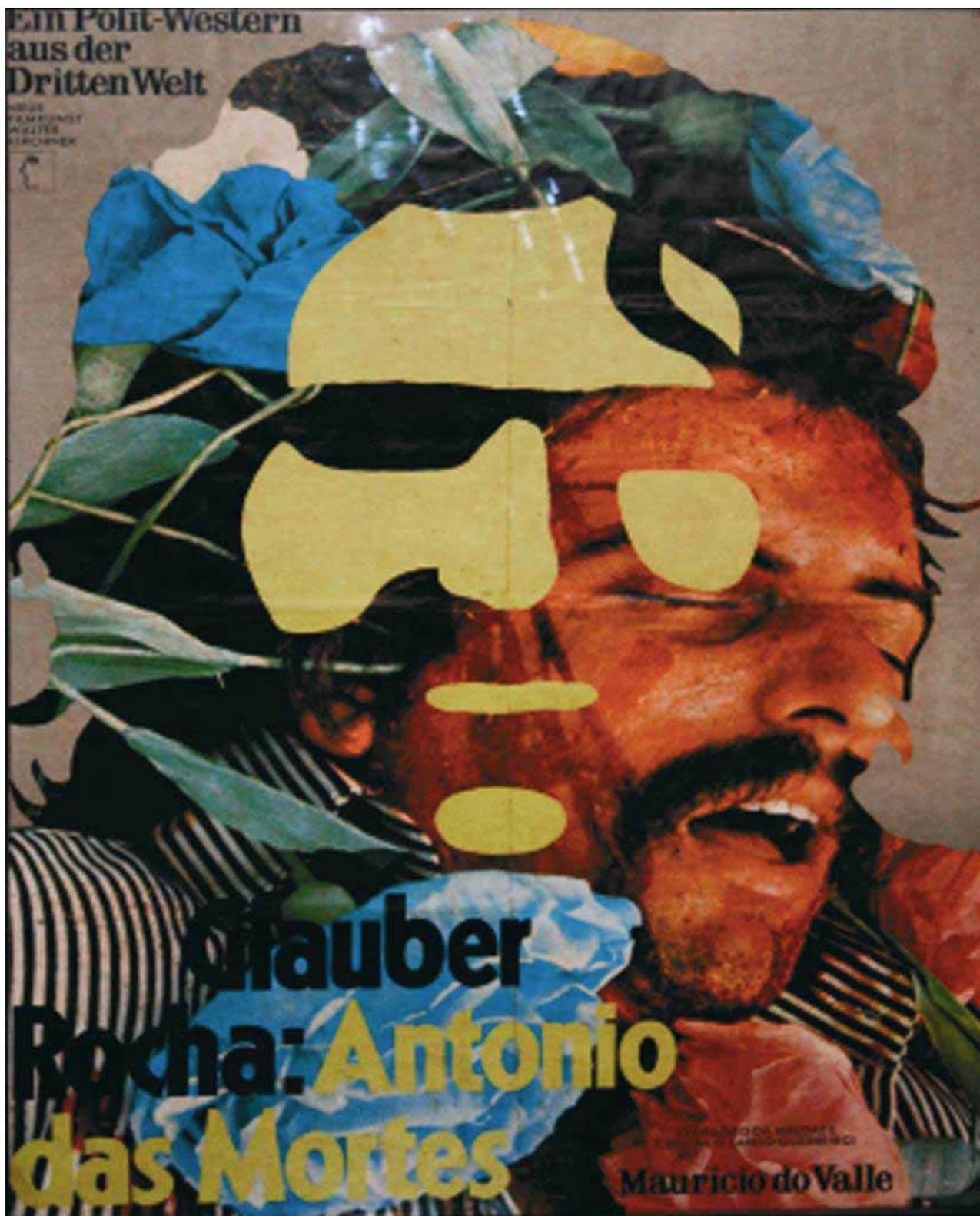


Fig. 105 - Cartaz alemão do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, acervo Tempo Glauber.

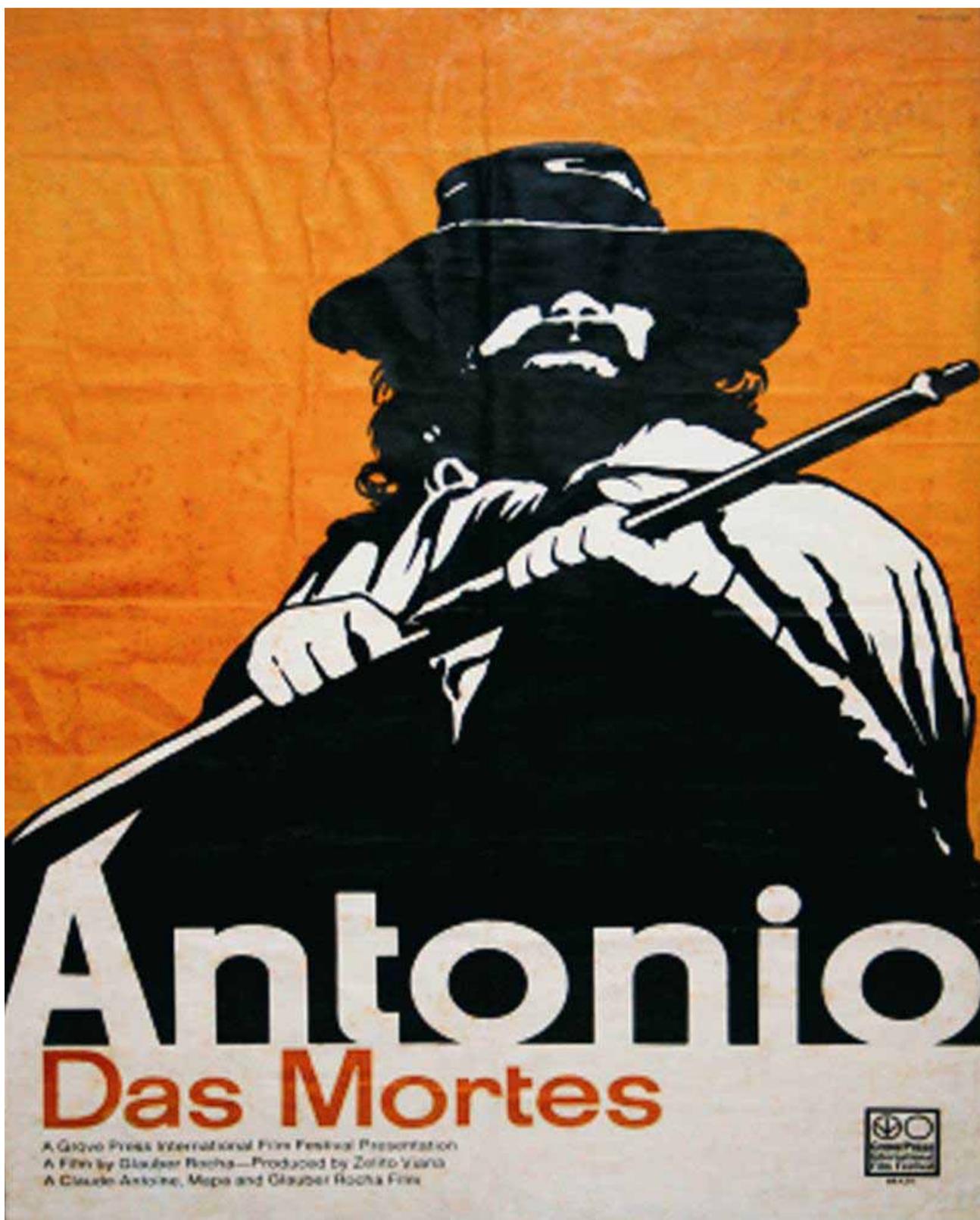


Fig. 106 - Cartaz norte-americano do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, acervo Tempo Glauber.

Anexo III. Transcrição do verso do cartaz de *O Câncer*

O Câncer, filme meu, de 16 mm, como todas as coisas que faço, estão ligadas a mim. O que acontece é que cada uma tem sua forma. Em pintura, às vezes se decide fazer um mural, outras um quadro pequeno. Isso não quer dizer que o mural seja por isso mais importante. Está tudo ligado à experiência cultural, existencial, humana do autor. O Câncer era filme que não tinha sentido fazer em cor ou em 35 mm. Não é filme comercial, não o fiz para ser exibido em circuito. É obra com que me diverti com meus amigos. Decidi fazer o filme em 16 mm, chamei meus atores, meus amigos e lhes disse: "Vamos fazer um filme". Fiz e não me custou nada, o material está aí, mas não está pronto e não sei quando vou prepará-lo. Fiz o filme também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. Filmei O Câncer dias antes de começar O Dragão porque a filmagem ia se atrasar e eu ia ficar um mês sem fazer nada. Usei dois atores protagonistas de O Dragão e fiz uma prova de som direto. Naquela época alguns diziam: "O caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo", e outros: "O caminho do cinema é o filme de 16 mm, underground". O caminho do cinema são todos os caminhos.

Em vez de fazer uma superprodução em cores fiz um filme em 16 mm, com equipamento reduzido, para demonstrar que alguém pode fazer tudo, que não existem preconceitos...

Minha guerra é contra isto: a intolerância, os preconceitos, a demagogia. Sou por uma lucidez na ação cinematográfica. O Câncer traduz outras preocupações, mas tão ligadas a mim quanto as do Dragão. São filmes diferentes e iguais ao mesmo tempo. O Câncer é um filme particular, não vou enviá-lo a festivais, nem vou exibi-lo nos cinemas. Ou talvez o exiba, mas ainda não terminei, falta fazer a montagem. No momento não estou interessado em fazê-lo porque meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância. O filme não tem história. São três personagens dentro de uma ação violenta. O que estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico.

Explico-me: Como eu sabia que a Éclair tem um chassis que dá de 11 a 12 minutos, resolvi fazer um filme em que cada plano durasse um chassis, e estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada. Porque assim como o teatro moderno está levando o cinema aos povos, assim também o cinema tem que levar muito teatro dentro. Esse é meu ponto de vista, não é teoria para ninguém. É experiência minha. Utilizo teatro dentro de meus filmes deliberadamente. Por isso nunca dirigi teatro, já que o tenho em meus filmes, e me agrada. Assim como uso teatro, uso ópera; acho que tudo isso funciona para o que quero expressar. O que não quer dizer que não possa amanhã fazer algo diferente. Por isso agrada-me o filme de Gustavo Dahl, O Bravo Guerreiro, perfeita expressão do pensamento: racional, seco. Não me agrada o cinema barroco, eu o faço, mas gosto de filmes diferentes do meu; o de Straub, por exemplo; sua Crônica de Ana Magdalena Bach, me

parece uma obra-prima. Ou seja, não tenho preferência por filmes que estejam em minha linha cinematográfica. Isso não acontece comigo.

Voltando a *O Câncer*. Eu havia conversado muito com Straub em Berlim sobre o tema do plano / sequência e resolvi fazer experiências a partir das quais Straub está fazendo. Por que Straub é o primeiro a experimentar nesse terreno; bem, não o primeiro - Hitchcock já o havia feito, mas era outra coisa - embora o que Straub esteja procurando conseguir é uma tensão, um sentido novo do plano / sequência. Claro, Godard também está fazendo, assim como o cinema underground americano. Mas a experiência era nova para mim, não nova para o cinema, porque já se fez tudo.

O Câncer assim. Quer dizer: 27 planos longos e três atores improvisando situações cujo tema - que eu lhes dava - era o da violência. Violência psicológica, sexual, racial, tudo isso num plano de improvisação. Agora falta montar, para ver os resultados. Eu só podia fazer isso com uma Éclair 16 mm. Se o tivesse feito em 35 mm, não teria interessado ninguém. E me teria custado muito, para não interessar mais do que críticos e grupos fechados ou circulação em cineclubes. Sem nenhum interesse para o grande público.

Anexo IV. Eztetyka da Fome

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte, mas contaminam o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso, a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e

autodevastador esforço de superar a impotência: e no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porta das Caixas*), ao social (*Vidas Secas*), ao político (*Deus e o Diabo*), ao poético (*Ganga Zumba*), ao demagógico (*Cinco vezes Favela*), ao experimental (*Sol Sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, Alegria do Povo*), à comédia (*Os Mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desespera-

dos onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido, a Dandara de *Ganga Zumba* foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos, Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O Desafio* rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome.

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um

cinasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.

A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência.

Anexo V. Eztetyka do Sonho

No Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova, Itália, 1965, apresentei, a propósito do cinema novo brasileiro, "A estética da fome".

Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação.

Dizia que nossa pobreza era compreendida, mas nunca sentida pelos observadores coloniais.

1968 foi o ano das rebeliões da juventude.

O maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais brasileiros manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964, *Terra em Transe*, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e dos grupos sectários da esquerda.

Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstancia.

Somente assim estaremos livres de um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas.

Este Congresso em Colúmbia é outra oportunidade que tenho para desenvolver algumas idéias a respeito de arte e revolução. O tema da pobreza está ligado a isto.

As Ciências Sociais informaram estatísticas e permitem interpretações sobre a pobreza.

As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas. São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres.

Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária.

Primarismo muitas vezes se confunde com os manifestos ideológicos. O pior inimigo da arte revolucionária é sua mediocridade. Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita.

No primeiro caso eu cito, como homem de cinema, o filme de Fernando Ezequiel Solanas, argentino. *La hora de los hornos*. É um típico panfleto de informação, agitação e polêmica utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos.

No segundo caso tenho alguns filmes do cinema novo brasileiro entre os quais meus próprios filmes.

E por último a obra de Jorge Luis Borges.

Esta classificação revela as contradições de uma arte expressando o próprio caso contemporâneo. Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica.

A existência descontínua desta arte revolucionária no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo.

Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.

O Povo é o mito da burguesia.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo. As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder a razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza.

Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.

A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime. A bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta.

Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão.

As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora.

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

A "Estética da fome" era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. 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 mais suporte viver nesta realidade absurda.

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 contribuiu 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.

Columbia University - New York
Janeiro, 1971.

Anexo VI. A Revolução é uma Eztetyka (1967)

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um "esteta do absurdo" ou um "nacionalista romântico" é a cultura revolucionária.

Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

- O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva.
- O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido.

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transformados em instrumentos de aplicação úteis a compreensão do subdesenvolvimento.

A cultura colonial *informa* o colonizado sobre sua própria condição.

O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista.

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas *formas concretas* de uma cultura revolucionária:

a didática /épica

a épica /didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário.

A *didática* será científica.

A *épica* será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético.

Demonstrará a realidade subdesenvolvida, dominada pelo complexo de impotência intelectual, pela admiração inconsciente de cultura colonial, a sua *própria possibilidade* de superar, pela prática revolucionária, a esterilidade criativa.

A *épica*, precedendo e se processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural.

Arte passa a ser, pois, revolução.

Neste instante, a cultura passa a ser norma, no instante em que a revolução é uma nova prática no mundo intelectualizado.

A *didática* sem a *épica* gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A *épica* sem *didática* gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.

É totalitária.

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que criar é revolucionar, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, *História e Cultura*.

O objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental.

Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida que conflita o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental.

A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmitificadora dos nacionalismos culturais; a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais da colaboração humana, a que se limita pelas remanescências do falho significado burguês da individualidade.

O sentimento de colaboração humana renova e revela uma nova categoria de indivíduo, mas é necessário para isto que a velha cultura seja revolucionada.

Neste estágio, a *épica didática* necessita do instrumental científico psicanalítico a fim de fazer de cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras.

Anexo VII. Carta a Zuenir Ventura ²⁹

Roma 31 de janeiro de 1974.

querido Zus,

Você me pede para responder alguma coisa, eu também estou procurando uma resposta, a rainha Tomíris que matou Ciro era de um povo que costumava sacrificar aos deuses mais potentes os mais velozes seres humanos. Quando saí do Brasil, em 71, deixei nas mãos do Tarso e do Maciel um artigo pra *JÁ*, onde anunciava que em 1974 baixava uma luz e as sete cabeças da besta se desintegrariam: depois, em outras ilhas, Marcos³⁰ berrou no meio da Viagem: Petróleo! E sabíamos que não era nosso na matéria, mas Ideia; quem me encontrou nestes anos em vários continentes se lembra do que estava anunciando. Você me pede para responder sobre a Arte no Brasil de 64-74: são dez anos de Bode, daquele Demóz que crava fundo as patas no dorso da plebe. Reagimos, o sangue correu em Jardim das Piranhas, Antônio das Mortes falou ao terceiro mundo, esperamos agora, sobretudo Eu, que sou protestante, Luz e Ação.

Querido Zus: acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificações, moralismos bobocas, a evidência: Costa era quente, frias eram as consciências em transe que não viram pintar as contradições no espelho da História. Em 68 eu era albuquerqueista, pode publicar se quiser, e Antônio das Mortes é o profeta de Alvarado e Kadhafi. Vejam as coisas: agora a história recomeça. Os fatos de Geisel ser luterano e de meu aniversário ser a 14 de março, quando completo 35, me deixam absolutamente seguro de que cabe a Ele responder às perguntas do Brasil falando para o Mundo. Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. Não interessa discutir as flores do estilo: quero ver o tutano da raiz. Começemos por Economia Política e vejamos como se articula o desenvolvimento da superestrutura sobre o subdesenvolvimento da infra-estrutura etc. Acho Delfim Netto burro, idem Roberto Campos. Chega de mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o General Golbery um gênio - o mais alto da raça ao lado do professor Darcy. Que Celso Furtado é a metáfora do terceiro mundo dragado pela Wall Street Scout. Que Fernando Henrique é o príncipe de nossa Sociologia. Que leio e curto a revista *Argumento*. Que Chico Buarque é o nosso Errol Flynn. Que, entre a burguesia nacionalinternacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo. De cinema novo? O novo é sempre viveterno e São Bernardo ainda surpreendeu incrédulos da geração 50. Não tenho nada de pessoal contra tropicana-lhistas: detesto a finura sutil dos machadianos, o revisionismo Time-Life da moçada abri-lhantada: sou um homem do povo, intermediário do cujo, e a serviço. Força Total pra Embra-filme. Ordem e Progresso.

Abraços do Buru. (Deduzo o que quiser e publique.)

Beijos em Mary

²⁹ Carta publicada como depoimento na revista *Visão* em março de 1974, provocando intensa polêmica e críticas, pela defesa de Glauber dos militares.

³⁰ Marcos Medeiros, amigo e co-diretor do filme *Histórias do Brasil*.

Anexo VIII. Tabelas Embrafilme

| QUADRO I - Produção e Mercado | | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------------|----------------------------|-----------------|------------------------------|-------------------|--|---|---|--|
| Ano | Filmes Produzidos | Contratos com a Embrafilme | Filmes lançados | Filmes estrangeiros lançados | Número de cinemas | Espectadores de filmes brasileiros (milhões) | Espectadores de filmes estrangeiros (milhões) | Mercado total (filmes brasileiros e estrangeiros) (milhões) | Mercado de filmes brasileiros (espectadores) (%) |
| 1967 | 44 | - | 25 | - | 829 | - | - | - | - |
| 1968 | 54 | - | 51 | - | - | - | - | - | - |
| 1969 | 53 | - | 44 | 609 | 1.817 | - | - | - | - |
| 1970 | 83 | 17 | 74 | 553 | 2.028 | - | - | - | - |
| 1971 | 94 | 12 | 76 | 532 | 2.154 | 28,1 | 174,9 | 203,0 | 13,9 |
| 1972 | 70 | 30 | 68 | 559 | 2.648 | 31,0 | 160,5 | 191,5 | 16,2 |
| 1973 | 54 | 25 | 57 | 724 | 2.690 | 30,8 | 162,5 | 193,3 | 15,9 |
| 1974 | 80 | 38 | 74 | 864 | 2.676 | 30,7 | 170,6 | 201,3 | 15,2 |
| 1975 | 89 | 25 | 79 | 595 | 3.276 | 48,9 | 226,5 | 275,4 | 17,7 |
| 1976 | 84 | 29 | 87 | 463 | 3.161 | 52,0 | 198,5 | 250,3 | 20,8 |
| 1977 | 73 | 12 | 73 | 421 | 3.156 | 50,9 | 157,4 | 208,3 | 24,4 |
| 1978 | 100 | 22 | 81 | 389 | 2.951 | 61,8 | 149,8 | 211,6 | 29,2 |
| 1979 | 93 | 19 | 104 | 251 | 2.826 | 55,8 | 136,0 | 191,8 | 29,0 |
| 1980 | 103 | 13 | 93 | 351 | 2.365 | 50,7 | 114,0 | 164,7 | 30,8 |
| 1981 | 80 | 21 | 78 | 290 | 2.244 | 45,9 | 92,9 | 138,8 | 33,1 |
| 1982 | 85 | 23 | 80 | 200 | 1.988 | 44,9 | 82,9 | 127,8 | 35,1 |
| 1983 | 84 | 17 | 76 | 227 | 1.736 | 33,9 | 72,7 | 106,6 | 31,8 |
| 1984 | 90 | 22 | 108 | 239 | 1.553 | 30,6 | 59,3 | 89,9 | 34,0 |
| 1985 | 86 | 19 | 107 | 271 | 1.428 | 21,5 | 69,4 | 90,9 | 23,6 |

Contratos com a Embrafilme envolvem co-produção e financiamento somente para distribuição.
 Fontes: Cinejornal. Embrafilme, n. 1, 2, 4 e 6.
 Jornal da Tela. n. especial, mar 1986.

| QUADRO II - Maiores Rendas de Filmes Brasileiros e Estrangeiros (1970-1984) | | | | | | | |
|---|------------|--------------------------|-------------------------|----------------------------------|------------|--------------------------|-------------------------|
| Filmes nacionais | Lançamento | Espectadores até dez. 84 | Arrecadação até dez. 84 | Filmes estrangeiros | Lançamento | Espectadores até dez. 84 | Arrecadação até dez. 84 |
| 1. Dona Flor e Seus Dois Maridos | nov. 76 | 10.735.305 | 172.535.401 | 1. Tubarão. | dez. 76 | 13.034.104 | 120.681.057 |
| 2. A Dama do Lotação | abr. 78 | 6.508.182 | 132.188.300 | 2. Inferno na Torre | set. 75 | 10.377.230 | 91.471.719 |
| 3. O Trapalhão nas Mimas do R. S. | ago. 77 | 5.768.757 | 75.069.789 | 3. ET - O Extraterrestre | nov. 82 | 8.059.793 | 4.422.769.450 |
| 4. Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia | nov. 77 | 5.394.153 | 150.782.082 | 4. O Exorcista | out. 74 | 8.046.556 | 261.846.901 |
| 5. Os Saltimbancos Trapalhães | da. 81 | 5.207.969 | 649.687.241 | 5. King-Kong | jun. 77 | 7.066.112 | 93.182.253 |
| 6. Os Trapalhães na Guerra dos | dez. 78 | 5.082.064 | 94.444.256 | 6. Terremoto | jun. 75 | 7.065.590 | 60.958.615 |
| 7. O Cinderele Trapalhão | jun. 79 | 5.021.990 | 113.067.840 | 7. Os Embalos de Sábado a Noite | jul. 78 | 6.182.629 | 257.009.189 |
| 8. Os Trapalhães na Serra Pelada | dez. 82 | 5.017.573 | 1.773.469.471 | 8. Nos Tempos da Brilhantina | out. 78 | 6.031.569 | 288.185.886 |
| 9. Os Vagabundos Trapalhães | jun. 82 | 4.619.657 | 887.070.727 | 9. Lagoa Azul | dez. 80 | 5.845.130 | 692.749.073 |
| 10. Os Trapalhães no Planalto dos Mac. | da. 76 | 4.561.923 | 46.034.800 | 10. Superman, O Filme | mar. 79 | 5.058.778 | 115.878.317 |
| 11. Coisas Eróticas | jul. 82 | 4.525.401 | 1.349.633.541 | 11. O Império dos Sentidos | nov. 80 | 5.056.995 | 685.413.807 |
| 12. Simbad, O Marujo Trapalhão | jun. 76 | 4.400.757 | 34.733.263 | 12. O Campeão | jun. 79 | 4.676.591 | 214.852.088 |
| 13. O Rei e os Trapalhães | jan. 80 | 4.239.520 | 139.046.652 | 13. Aeroporto 75 | jan. 75 | 4.503.467 | 22.050.934 |
| 14. Os Três Mosquiteiros Trapalhães | jun. 80 | 4.213.651 | 170.677.029 | 14. Guerra nas Estrelas | jan. 78 | 4.459.027 | 156.296.007 |
| 15. O Incrível Monstro Trapalhão | jan. 81 | 4.209.365 | 273.734.385 | 15. Um Estranho no Ninho | maio 76 | 4.085.824 | 45.669.248 |
| 16. O Cangaceiro Trapalhão | jun. 83 | 3.722.870 | 1.776.303.620 | 16. Tubarão 2 | dez. 79 | 4.032.725 | 94.307.819 |
| 17. Eu Te Amo | abr. 81 | 3.479.266 | 392.861.551 | 17. Orca, a Baleia Assassina. | dez. 77 | 3.872.549 | 55.741.585 |
| 18. Jeca Contra o Capeta | fev. 76 | 3.408.814 | 26.056.790 | 18. Comboio | nov. 78 | 3.735.259 | 94.989.719 |
| 19. O Trapalhão na Ilha do Tesouro | jun. 75 | 3.374.657 | 22.788.435 | 19. Os Caçadores da Arca Perdida | nov. 81 | 3.728.299 | 1.213.668.111 |
| 20. Jeca, O Macumbeiro | fev. 75 | 3.360.279 | 21.199.387 | 20. Operação Dragão | mar. 74 | 3.665.070 | 71.531.920 |
| 21. Jecão, Um Fofoqueiro no Céu | jun. 77 | 3.296.384 | 38.011.049 | 21. Contatos Imediatos do 3º | jun. 78 | 3.658.112 | 75.395.517 |
| 22. Xica da Silva | set. 76 | 3.183.493 | 31.209.358 | 22. O Expresso da Meia-Noite | abr. 79 | 3.509.783 | 401.597.999 |
| 23. O Menino da Porteira | mar. 77 | 3.130.214 | 34.399.908 | 23. As Novas Aventuras do Fusca | ago. 75 | 3.403.249 | 126.987.737 |
| 24. Robin H, O Trapalhão da Floresta | jun. 74 | 2.977.968 | 17.855.196 | 24. 007. O Espião que me Amava | out. 77 | 3.296.271 | 110.538.241 |
| 25. Independência ou Morte | set. 72 | 2.974.476 | 6.483.183 | 25. Kramer x Kramer | maio 80 | 3.290.894 | 191.528.834 |

Fonte: Cinejornal. Embrafilme, n. 6, 1986.