

## MEMÓRIA, IMAGENS, MELANCOLIA DE ESQUERDA E UTOPIA NO FILME TERRA EM TRANSE

Humberto Alves Silva Junior<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objeto analisar a noção de imagem, memória, melancolia de esquerda e utopia, refiguradas no movimento do *Cinema Novo* brasileiro e também inseridas na corrente do *Nuevo Cine Latinoamericano* dos anos 1960. Esses grupos cinematográficos tinham um viés político interessados em debater a realidade social no cinema e na transformação da sociedade capitalista. Para essa investigação escolhemos o filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, um dos mais representativos dos dois movimentos, pelo fato das questões sociais e políticas e econômicas da América Latina serem abordadas de modo amplo e tocando em pontos comuns dos países do continente, como fato de serem ex-colônias de países ibéricos, considerados subdesenvolvidos e por fim a implementação de ditaduras militares nos anos 1960 e 1970, com o apoio dos Estados Unidos. Relaciona a análise fílmica com o instrumental teórico dos conceitos como memória e imagens em Maurice Halbwachs e Henri Bergson e de utopia que constam nas obras de Ernest Bloch, Walter Benjamin e Enzo Traverso, e nesses dois últimos incluímos também a noção de melancolia de esquerda. Esse acabouço teórico e empírico, abarca a compreensão do filme não apenas como um meio de difusão de ideias e de debates políticos, mas também como documentos depositários de derrotas, memórias e esperanças que possam mobilizar as expectativas de mudança no presente e no futuro.

**Palavras-chave:** Sociologia da Arte; Memória; Utopia; Melancolia de esquerda; Cinema novo.

## MEMORY, IMAGES, LEFT-WING MELANCHOLY AND UTOPIA IN THE FILM TERRA EM TRANSE

**Abstract:** This article aims to analyze the notion of image, memory, left-wing melancholy and utopia, refigured in the Cinema Novo Brazilian movement and also inserted in the Nuevo Cine Latinoamericano current of the 1960s. These cinematographic groups had a political bias, interested in debating social reality in cinema and in the transformation of capitalist society. For this investigation we chose the film *Terra em Transe* (1967) by Glauber Rocha, one of the most representative of the two movements, because the social, political and economic issues of Latin America are addressed broadly and touching on common points of the countries of the continent, such as the fact of being former colonies of Iberian countries, considered underdeveloped and finally the implementation of military dictatorships in the 1960s and 1970s, with the support of the United States. It connects film analysis with the theoretical framework of concepts such as memory and images in Maurice Halbwachs and Henri Bergson, and of utopia in the works of Ernest Bloch,

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com estágio doutoral na Université de Strasbourg, França; Pós-doutor pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e pela Universidade Federal da Bahia. Professor efetivo do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Membro do grupo de pesquisa NUCLEARTE (Grupo de estudos em Sociologia da arte) na UFBA, e coordenador do grupo de pesquisa SOAR (Grupo de Pesquisa em Sociologia da arte) na UNIR. <https://orcid.org/0000-0002-5503-5484>. <http://lattes.cnpq.br/1995050914277353>. [humbertoalves@unir.br](mailto:humbertoalves@unir.br)

Walter Benjamin, and Enzo Traverso. In the latter two, we also include the notion of left-wing melancholia. This theoretical and empirical framework encompasses the understanding of film not only as a means of disseminating ideas and political debates, but also as a repository of defeats, memories, and hopes that can mobilize expectations for change in the present and future.

**Keywords:** Sociology of Art; Memory; Utopia; Left-wing Melancholy; *Cinema novo*.

## MEMORIA, IMÁGENES, MELANCOLÍA DE IZQUIERDA Y UTOPIA EN LA PELÍCULA TERRA EM TRANSE

**Resumen:** Este artículo analiza las nociones de imagen, memoria, melancolía de izquierda y utopía, reconfiguradas en el movimiento Cinema Novo brasileño e insertadas también en el Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1960. Estos grupos cinematográficos tenían un sesgo político, interesados en debatir la realidad social en el cine y la transformación de la sociedad capitalista. Para esta investigación, se seleccionó la película de Glauber Rocha "Terra em transe" (1967), una de las más representativas de ambos movimientos. Aborda los problemas sociales, políticos y económicos de América Latina de forma amplia, abordando puntos en común entre los países del continente, como su condición de antiguas colonias de naciones ibéricas, consideradas subdesarrolladas, y, en última instancia, la implementación de dictaduras militares en las décadas de 1960 y 1970 con el apoyo de Estados Unidos. Conecta el análisis cinematográfico con el marco teórico de conceptos como la memoria y las imágenes en Maurice Halbwachs y Henri Bergson, y de la utopía en las obras de Ernest Bloch, Walter Benjamin y Enzo Traverso. En estos dos últimos, también incluimos la noción de melancolía de izquierdas. Este marco teórico y empírico abarca la comprensión del cine no solo como medio de difusión de ideas y debates políticos, sino también como un depósito de derrotas, recuerdos y esperanzas que puede movilizar expectativas de cambio en el presente y el futuro.

**Palabras clave:** Sociología del Arte; Memoria; Utopía; Melancolía de izquierdas, *Cinema novo*.

### Introdução

A década de 1960 foi intensamente marcada pela ebulição política da esquerda na América Latina, o período era o ápice da guerra fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, *grosso modo*, responsável em grande medida pela divisão do mundo em dois grupos: capitalismo e socialismo respectivamente. A eclosão de movimentos sociais de vieses socialistas cresceram substancialmente em virtude de problemas sociais persistentes: fome, miséria e dependência econômica em relação aos países ricos, como os Estados Unidos e de nações europeias como França, Alemanha e Inglaterra. Além disso havia outros condicionantes de ordem histórica que assustavam o poder do capital internacional: a vitória da revolução socialista na China em 1950 e Cuba em 1959, as revoltas de maio de 1968 na França e as lutas de independência na África entre as décadas de 1950 a 1980 que ameaçaram a ordem do capitalismo.

Nesse contexto histórico de grande conturbação política, em destaque os anos de 1960, a possibilidade de uma transformação radical da sociedade era uma alternativa concreta em alguns países da América Latina e isso influenciou decisivamente o imaginário social, sobretudo no campo artístico. É a partir desse período que surge o chamado Cinema Novo brasileiro.

Entre as décadas de 1950 e 1970, Glauber Rocha, ao lado de seus companheiros do movimento cinemanovista, como Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Gustavo Dahl, Ruy Guerra, dentre outros, propunham a construção de uma arte que desvendasse a realidade social dos países da América Latina e que ao mesmo tempo fosse um instrumento de intervenção política na sociedade. Glauber Rocha em particular, defendia um cinema voltado para a interação entre a arte e a política, tendo

como objetivos a criação de uma linguagem cinematográfica latino-americana e a instauração de uma nova forma de organização societal independente.

Em Glauber Rocha, a sua atuação cinematográfica aparece de modo indissociável de sua atividade política. Os seus textos produzidos nos jornais diários e nas revistas especializadas, nos manifestos cinematográficos, assim como os documentos redigidos para festivais de cinema possuíam, dentre outros objetivos, abordar teoricamente o cinema realizado no continente e promover o debate sobre as questões sociais e até mesmo interferir diretamente no âmbito da política e contribuindo com as organizações de esquerda.

O Cinema Novo, também fez parte de um movimento mais amplo, *Nuevo Cine Latinoamericano*, outros países do continente, fizeram no mesmo período propostas semelhante de um cinema político.

A proposta desses movimentos significava uma cinematografia de países que foram colonizados pelas nações ibéricas até o século XIX e seus integrantes reafirmavam que a colonização ainda persistia apesar de legalmente serem considerados independentes. A subordinação e a dependência econômica e social dos países latino-americanos em relação às nações capitalistas hegemônicas era evidente, grande parte dos lucros era auferida aos governos de países colonialistas ou de ex-metrópoles coloniais e, incluindo nesse rol, também os Estados Unidos, que apesar de ter sido uma colônia inglesa, tornou-se uma referência ao capitalismo, sendo considerado a grande potência econômica e bélica do mundo no capitalismo tardio.

Para os cineastas, a América Latina não havia consumado sua independência e sua soberania. Para Florestan Fernandes a situação dos países do continente era neocolonial.

Assim as estruturas econômicas sociais, constituídas sob a égide do sistema colonial permanecem mais ou menos intactas, ao lado das novas (...) criadas sob o impulso da expansão urbana e da implantação do setor capitalista correspondente, montado através de processos de modernização incentivados, orientados, e comercializados a partir de fora. Sem atentar bem para a natureza das evidências, a principal fase da acumulação originária de capital, nas sociedades subdesenvolvidas, ocorreu neste intervalo, entre a emancipação nacional e a aceleração do crescimento econômico (...). Os seus efeitos se fazem sentir construtivamente, mas não na gestação de um padrão de desenvolvimento econômico. Este é absorvido pela inclusão no mercado mundial e através do processo de modernização, que converte a economia nacional emergente em núcleo dependente e satélite (...) (Fernandes, 2008, p.44/45)

Em consonância com essa realidade, de espoliação neocolonial e a situação de miséria que sempre marcou os países da América Latina. O Cinema Novo e o *Nuevo Cine Latinoamericano*, possuíam muitas semelhanças: filmagens em cenários reais, recurso frequente à improvisação, utilização de atores não profissionais; valorização das expressões populares, filmes de baixo orçamento, arte engajada politicamente e que tinha a análise da América Latina como principal motivo de suas produções. Eram movimentos que inspiravam uma arte latino-americana nova e que fosse um espaço de militância política e exercício intelectual.

*Nuevo Cine Latinoamericano*, além dos diretores do Cinema Novo, também era capitaneado por cineastas como Fernando Solanas, Octavio Getino, Fernando Birri, Raymundo Gleyzer (Argentina), Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Miguel Littín (Chile) e Jorge Sanjinés (Bolívia). Para esses cineastas, o cinema tinha, dentre outros objetivos, além de romper com o cinema tradicional, sobretudo por Hollywood, ser um instrumento de combate ao neocolonialismo e a sociedade capitalista.

A presente pesquisa se propõe analisar a noção de memória, utopia e melancolia de esquerda, em um dos filmes mais incônicos do *Cinema Novo* e do *Nuevo Cine Latinoamericano*, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. O filme é o mais latino-americano do diretor; a maioria dos personagens tem o nome em espanhol: o burguês nacional se chama Julio Fuentes, o representante da burguesia internacional denominado de Porfírio Diaz (uma evidente analogia ao ditador do

México entre os períodos de 1884 e 1911), Fernandez é presidente de Eldorado, antes do golpe e o poema do argentino José Hernandez é citado em espanhol no filme. Eldorado é uma analogia a qualquer nação da América Latina dos anos 1960/1970 nos quais foram instaladas ditaduras militares. Eldorado significava também exploração de ouro por parte de colonizadores europeus no continente Latino-americano<sup>2</sup>.

## Memória e Imagem

Resgatando essa cinematografia do *Nuevo Cine Latinamericano* que tem como escopo a arte política e na qual a utopia de um mundo melhor era o objetivo principal do movimento, recorreremos, além do significado de utopia, aos conceitos de memória, imagens, socialismo e melancolia de esquerda para refletir sobre as possibilidades em estabelecer um espaço de ação popular que seja consistente, capaz de mobilizar as pessoas diante do mundo distópico.

Nesse sentido, inicialmente partimos dos conceitos de memória e imagem. Segundo Henri Bergson a matéria e espírito são dois aspectos da realidade. Para o autor, supostamente o objeto existe independentemente da consciência, mas a percepção do interlocutor é fundamental para defini-lo, o objeto nunca é exatamente como a consciência o capta, do mesmo modo a matéria não produz representações.

Para Bergson a matéria é um “conjunto de imagens” (Bergson, 2010, p.84) que atuam como “dispositivos motores” que armazenam ações do passado. O autor estabelece dois tipos de memórias: a primeira se refere a vida cotidiana, as ações automáticas, habituais, que não exigem esforço consciente do indivíduo e “atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar, sua data” (Bergson, p.90). O segundo tipo, ao contrário, se baseia na experiência, na vivência do que está por vir, não possui nada semelhante a um hábito, é algo específico. É uma memória consciente, reflexiva, sistemática e voltada para ação. Ela se fundamenta em novas fontes de informação, está aberta às novas observações sobre a realidade do presente, dos fatos passados e das projeções do futuro, enquanto a primeira não.

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (Bergson, 2010, p.90).

Portanto para Bergson, essa última memória, está relacionada às imagens que emanam da matéria, principalmente a memória que está aberta às novas realidades, proporcionando novas interpretações e vivências. O segundo tipo de Bergson, aponta que a memória advinda das imagens não é estanque, apesar do autor não afirmar, podemos inferir que esse tipo pode produzir mudanças significativas na sociedade.

Das duas memórias que acabamos de distinguir, a primeira parece, portanto, ser efetivamente a memória por excelência. A segunda, (...) é antes *hábito esclarecido pela memória* do que a memória propriamente dita. (Bergson, 2010, p.91).

Maurice Halbwachs (2003) aborda o tema de outro modo, discute a memória a partir de dois pontos: memória individual e memória coletiva. A primeira faz parte daquelas lembranças que supostamente seria de um indivíduo, a partir dos fatos que ele presenciou ou aprendeu de outras pessoas, nas duas situações a memória individual se ampara em testemunhos para garantir sua validade.

---

<sup>2</sup> O sonho de encontrar El Dorado, uma mítica cidade de ouro perdida na selva sul-americana, levou muitos conquistadores a se aventurarem, inutilmente, por florestas e montanha. (Pesquisadores revelam a verdade por trás do mito do El Dorado, BBC: Brasília. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/01/130121\\_pesquisa\\_mito\\_eldorado\\_mv](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/01/130121_pesquisa_mito_eldorado_mv). Acesso:02/06/2025).

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscura para nós (Halbwachs, 2003, p.29).

Apesar da dimensão e importância da memória individual, o autor ressalta que ela necessariamente se ampara na memória construída socialmente, as reflexões mais pessoais se originam em grande parte da realidade social. Por isso, para Halbwachs os indivíduos em suas vivências singulares, estão ligados umbilicalmente à presença da memória coletiva que é a maior para o autor. Para isso é necessário evocar um evento passado por alguns para que outros tenham recordação dele.

O indivíduo poderá trazer consigo um “resquício” de rememoração para recordar um evento passado, não é necessário apenas que ele seja evocado por outros e que sejam lembrados por esse. Segundo Halbwachs, as recordações são fundamentadas em imagens, e elas são impostas pelo meio social e podem modificar a impressão de um fato antigo.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós (Halbwachs, 2003, p.30).

As pessoas nunca estão sós, segundo esse raciocínio, pois elas precisam recorrer à testemunhos externos, que por sua vez, está relacionada a uma quantidade de indivíduos que não se distinguem. Contudo, segundo Halbwachs, há uma mistura de aspectos coletivos e individuais, apesar da preponderância do primeiro. Pois, são as convenções sociais que regulam as correntes das lembranças, os chamados “quadros sociais de memória”, nos quais se apoiam as lembranças individuais.

Não basta que eu tenha assistido ou participado de uma cena em que havia outros espectadores ou atores que mais tarde, quando estes evocarem à minha frente, quando reconstituírem cada pedaço de sua imagem em meu espírito, esta composição artificial subitamente se anime e assuma figura de coisa viva, e a imagem se transforme em lembrança (Halbwachs, 2003, p.32).

Inserida nas convenções sociais, é por este que se regulam as correntes das lembranças chamadas por este autor de “quadros sociais de memória”. A atualização constante desses quadros nas concepções dos indivíduos é que permite a perpetuação da memória. Halbwachs, inspirado em Bergson, afirma que esses quadros sociais se organizam em torno de imagens, mais do que isso, ligam as imagens (sejam elas vistas ou evocadas) com outras, proporcionando religar um objeto com outros, para isso é preciso reunir lembranças parciais, incompletas para detectar as imagens que estão em jogo.

Halbwachs, ratifica essa compreensão ao classificar e distinguir a memória histórica e a memória coletiva. A primeira, que é determinada pelo conhecimento consolidado nos livros e ensinados na escola, e necessita estar distanciado do passado, frequentemente a consciência histórica somente se estabelece nas instituições, é o único meio de se preservar, pois quando ela se dispersa em diferentes grupos ou indivíduos, inseridos em outras sociedades, não há mais interesse por elas. E por isso o único meio de preservá-la é através de escritos e de instituições como a escola, caso contrário ela se apaga, se destrói.

Nesse sentido, afirma-se que a memória histórica se fundamenta na diferença, pois é um painel de mudanças, pois as sociedades estão sempre mudando, e a modificação de uma região acarreta a mudança de outras partes da sociedade.

Os que escrevem a história e observam principalmente as mudanças, as diferenças, compreendem que para passar de uma para outra é preciso que se desenvolva uma série de transformações, das quais a história só percebe a soma (no sentido do cálculo integral). Esse é o ponto de vista da história, porque, ela examina os grupos de fora e abrange um período bastante longo (Halbwachs, 2003, p.109).

Para o sociólogo, somente se pode falar em memória coletiva se evocarmos um evento que também fez parte da vida do grupo. E nesse sentido, a memória coletiva se interessa pela semelhança.

A memória coletiva ao contrário, é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana, que de modo geral, lhe é inferior (Halbwachs, 2003, p.109).

Halbwachs, salienta que a memória coletiva, como uma realidade do presente, como fosse um espelho da sociedade do momento, compartilhado pela maioria de seus membros. Apesar da ênfase dada pelo autor, o “painel fixo de mudança”, não significa que negue as modificações do tempo em uma determinada sociedade, mas ressalta que em um intervalo ou período específico, não maior do que a vida das pessoas em um momento, as mudanças são menos profundas do que na memória histórica.

No processo de rememoração, é imprescindível que a memória individual esteja em conformidade com a memória de outros membros do grupo social, e por isso a existência de um “painel de semelhanças” em uma época circunscrita, na qual os indivíduos percebem diversos traços essenciais de seu grupo e por essa razão, as mudanças são consideradas como aparentes, irrelevantes.

A distinção feita por Halbwachs, mostra que a memória histórica está presa a sua institucionalização como obra registrada nos livros e transmitida nas escolas. Enquanto a memória coletiva está localizada no âmbito da vivência, um fluxo permanente ininterrupto de pensamento, não está estagnado como a memória histórica. Nessa última, os acontecimentos passados são apresentados por um processo de seleção comparação e classificação “segundo necessidades ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que por muito tempo foram repositório vivo” (Halbwachs, 2013, p. 100).

Ao contrário da memória histórica, a memória coletiva está aberta em busca de novas formas de raciocínio e de vida, ela é hodierna, atua na realidade presente. A memória histórica se assemelha para o autor como uma espécie de cemitério, tão pobre e vazio de sentido como as inscrições nas lápides dos túmulos e onde se estaria o tempo todo procurando espaço para novas sepulturas. Não obstante, por história não podemos entender apenas como uma sucessão cronológica de acontecimentos, “mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto” (Halbwachs).

Partindo dessas abordagens de Bergson e Halbwachs, conclui-se que ambos os autores, independente dos conceitos trabalhados, abordaram aspectos semelhantes sobre a memória e a imagem. Por exemplo, para Bergson, quando explica que há duas memórias, ele cita uma que tem como conteúdo a vida cotidiana que não exigiria esforço consciente. A “segunda é ativa ou motora, deverá inibir constantemente a primeira, ou pelo (...) aceitar dela apenas o que é capaz de esclarecer e completar utilmente a situação presente” (Bergson, 2010, p.93). A primeira poderá produzir elementos para a constituição da segunda, que é viva, pois é espontânea e está associada às imagens de sonhos. Em Halbwachs, de modo similar ao raciocínio de Bergson, a consciência histórica está presa na institucionalização do conhecimento, enquanto a memória coletiva está no âmbito porvir, não está fechada ao futuro e, portanto, aos sonhos como afirma Bergson.

Para Halbwachs, as imagens proporcionam a percepção e compreensão dos sentidos da realidade social, segundo o autor, suprimir a imagem no processo de conhecimento aniquilaria o cérebro e o estímulo cerebral, pois é a forma como o espírito capta a informação, enquanto o corpo é o centro da ação, o espírito é o espaço da reflexão que trabalha com imagens, ao mesmo tempo, as imagens influenciam outras imagens, servem como mediações do raciocínio.

A esse respeito, Bergson tem também uma perspectiva semelhante à de Halbwachs, compreendia que a realidade social não seria estática, ao contrário, se move, muda, transforma, e esses fenômenos são mediados pelo fluxo contínuo de imagens, à medida que os indivíduos e os grupos

se relacionam. Ambos têm uma percepção próxima dessa “memória atuante”, Bergson não nomeia os tipos de memória, entretanto, uma delas se assemelha à memória histórica, a outra é similar ao conceito de memória coletiva de Halbwachs.

Portanto tem significados próximos, quando os dois autores compartilham que há uma memória estável, institucionalizada e uma outra que se baseia no elemento motivador para a ação dos indivíduos na sociedade do presente e do futuro.

Ao analisar a obra desses dois autores, nos ajuda a compreender o papel da memória e a produção das imagens, dois aspectos que estão interligados ao analisarmos os filmes.

Uma outra abordagem próxima a anterior é a ideia de imagens de pensamento de Walter Benjamin, que em termos gerais significa uma forma de compreender a realidade dos objetos, das pessoas, do espaço e do tempo por meio da imagem, e a partir desse ponto, fundamentar um pensamento sobre a realidade (Benjamin, 1987). A partir de então temos um conhecimento que se estabelece pela mediação entre pensamento e imagem em busca de novos conhecimentos, uma forma de produção de saberes sem mediações da linguagem, pois aqui ela é dispensável, pelo menos em um primeiro momento, para depois ressurgir como complementação.

### **Melancolia de Esquerda e Utopia**

Conclui-se do que foi dito por Bergson quanto para Halbwachs sobre imagem e memória, eles convergem em dois pontos: 1) as imagens são produtos objetivos da realidade social; 2) há um tipo de memória que não é estanque, está aberta para elaboração do futuro.

*Terra em Transe* é um tipo de obra que evidencia os pressupostos de Bergson e Halbwachs, é o registro de uma época dividida entre uma revolução popular e a implantação de uma ditadura militar, que no Brasil foi incrementada cada vez mais seus mecanismos de repressão, que teve no Ato Institucional nº 5 (o AI -5) de 1968, a sua maior força de autoritarismo e perseguição, no qual concedeu amplos poderes para o presidente, como o fechamento do congresso, cassar mandatos e proibição de atividades políticas.

*Terra em Transe*, produzido em 1966, foi filmado dois anos depois da instauração da ditadura militar no Brasil em 1964, e dois anos antes do AI-5, essa conjuntura tem uma inspiração intensa na formulação do filme. Além disso, a América Latina passava assistiu a eclosão revolução Cubana (1959) e a atuação revolucionária e a morte de Che Guevara na Bolívia, inspirou intelectuais, artistas, partidos políticos e movimentos sociais sobre a possibilidade de implementação de governos socialistas no continente.

A ditadura militar no Brasil, teve apoio explícito dos governos dos Estados Unidos, tais como: John Kennedy (1961-1963); Lyndon Johnson (1963 - 1969) e Richard Nixon (1969 -1974). Esses governantes usaram vários mecanismos para evitar que a experiência cubana se repetisse em outros países da América Latina, por meio de apoio militar, financeiro, político e ideológico (JOFLY, 2018).

Esses governos preocupados com as empresas multinacionais dos Estados Unidos viam na década de 1960 o “espectro do comunismo” rondando a América Latina, uma analogia à frase de Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto comunista* se referindo a Europa do século XIX.

Nessa ação orquestrada por esses governos estadunidenses de acordo com os governos brasileiros, contou com a participação de várias empresas que também financiaram os regimes ditatoriais na América Latina, tais como: Petrobras, Fiat, Companhia Docas de Santos, Itaipu, Josapar, Paranapanema, Cobrasma, Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), Aracruz e Folha de São Paulo (<https://apublica.org/especial/as-empresas-cumplices-da-ditadura-militar/>).

Essa tentativa de contenção do avanço das teorias e práticas revolucionárias na América Latina, perpetrada sobretudo pelos Estados Unidos proporcionaram os efeitos desejados pelos setores empresariais e dos governos de países capitalistas, como a deposição do presidente João Goulart e a implementação de ditadura no Brasil (1964-1985), fato que se espalhou pelo continente: Chile (de 1973 a 1990), Argentina (1976 a 1983), Uruguai (1973-1985) e no Peru (1968 a 1980).

O momento no qual finda-se essas ditaduras, entre os anos de 1980-1990, a esquerda na América Latina se reorganiza, entretanto, não há mais o mesmo ímpeto revolucionário dos anos 1960, grande parte dos segmentos de esquerda se abrigaram na democracia institucional, seja nos movimentos sociais ou nos partidos políticos progressistas. A atuação de esquerda foi domesticada ao longo do período seguinte, por exemplo o Partido dos Trabalhadores, ganharam espaços nas casas legislativas e assumiu o poder executivo do país durante 13 anos, mas para se manter no poder fez muitas concessões aos vários setores da direita, desacelerando assim o entusiasmo revolucionário de outrora, restava apenas o horizonte de gerenciar o Estado de acordo com os interesses do grande poder econômico nacional e internacional.

O enfraquecimento de uma perspectiva mais audaciosa politicamente no seio das esquerdas na América Latina, converge com o fim do socialismo real no leste europeu, a inserção da China ao capitalismo e a queda do muro de Berlim em 1989. Arrefeceu o sonho socialista e propagou o capitalismo como a única forma de existência humana na modernidade, mantendo assim as grandes desigualdades sociais e a diminuição do ato de expectar novos horizontes.

Como consequência, o ideal socialista se distanciou do imaginário coletivo, grande parte das novas gerações não vivenciaram as insubordinações das revoltas populares que inspiravam a utopia de um mundo melhor e diferente, onde não cabia a submissão aos poderosos do capital. (Traverso,2021)

Foi parcialmente apagado a perspectiva de grandes transformações no campo econômico, social e político. Esse fenômeno foi analisado por Enzo Traverso retomando a análise de Walter Benjamin, na qual se vislumbrava um horizonte utópico do futuro a partir de um passado de derrotas e ruínas, como propulsora de novas ideias de metamorfose social profunda.

É nesse sentido que Traverso aborda o conceito de melancolia de esquerda, é como se não houvesse mais espaço para pensamentos e ações fundamentadas na ação política, no entendimento que a melancolia de esquerda seria o resultado de um espírito desolado, desencantado com o mundo, conformado diante da crescente barbárie do capital, na sua etapa neoliberal. Significa a “experiência acabada quanta uma perda insubstituível, em uma era em que o fim das utopias torna impossível qualquer transferência libidinosa para um novo objeto de amor” (Traverso,2021, p.93).

Apesar de Traverso resgatar o conceito benjaminiano de “melancolia de esquerda”, o autor o define de outro modo. Essa expressão “melancolia de esquerda”, surge primeiramente em 1930 com o ensaio de Walter Benjamin, intitulada *Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner*. Nesse texto, Benjamin se refere a melancolia das camadas médias em ascensão econômica na Europa, a qual não se interessaria mais por mudanças profundas na sociedade, naturalizando o domínio do capital como irreversível, agindo resignadamente em relação ao poder constituído, assumindo uma postura *blasé*.

Entretanto, apesar desse estado desolador, Traverso, observa um aspecto positivo da melancolia de esquerda, acreditando que reelaborando o passado de modo crítico, abre-se o flanco de novas possibilidades de ação política e de superação das derrotas do passado, a melancolia ao passar pelo crivo da crítica seria capaz de retomar conscientemente as utopias pretéritas, mas principalmente teria a capacidade de criar novas possibilidades de pensamento e ação política no presente, tendo em vista um futuro melhor para a grande da população mais pobre. Desse modo, a rememoração do passado reativaria as forças coletivas com a transformação do presente e por conseguinte em direção de um futuro redentor.



Recuperar o ímpeto de mudanças sociais profundas diante de uma economia neoliberal que além de promover um achatamento dos direitos dos trabalhadores, ataque do setor empresarial contra a extensão de atividades governamentais que beneficiam os mais pobres, acabou de entronizar a perspectiva neofascista, responsável pelo enfraquecimento da democracia burguesa, com vistas para a sua eliminação.

Para compreender tal situação, o pesquisador Enzo Traverso leva em consideração também o conceito de “imagens de pensamento” de Benjamin, analisado anteriormente:

Assim, o livro alterna conceitos e imagens, sem estabelecer hierarquia entre eles, partindo do pressuposto de que são igualmente importantes para dar a forma e expressão à cultura da esquerda. Trata-se de conectá-los e captar seus ecos, mostrando o que muitos clássicos marxistas têm em comum com quadros, fotografias e filmes. Em suma, sirvo-me de múltiplas fontes, analisando-as como “imagens de pensamento”, conforme o conceito de Benjamin. Meu intuito (...) (é) explorar uma paisagem mnemônica multiforme e, por vezes, até mesmo contraditória. (Traverso, p.18, 2021).

O que Traverso procura não é apenas a vitória dos revolucionários, a exortação da luta justa contra o capitalismo, mas também as tentativas fracassadas da atuação política dos mais variados grupos de esquerda que ao longo da história produziram e produzem memórias e utopias de um novo mundo que não cessa. Apesar da hegemonia do neoliberalismo, o imaginário revolucionário continua alimentando um futuro socialista, fundamentado na memória de realidades vividas ou projetadas.

Para Traverso, o estado atual da política neoliberal promoveu uma “melancolia de esquerda”, que significa um estágio de tristeza que em parte paralisa a teoria e a ação política. Entretanto partindo desse situação, da dor das derrotas do passado e do presente, Traverso propõe que esses sentimentos de melancolia, decepções e amarguras das derrotas, podem ser um combustível para a eclosão de novas insurreições revolucionárias, ou seja, transcender a dor e a nostalgia dos insucessos que abateram os movimentos sociais, para reerguerem mais uma vez a utopia da liberdade.

Essa melancolia, o entanto, não significava retirar-se para um universo fechado de sofrimento e lembrança; trata-se mais de uma constelação de emoções e sentimentos que envolvem uma transição histórica, a única maneira que a busca por novas ideias e projetos pode coexistir com o pesar e o luto após o fim das experiências revolucionárias” (Traverso, 2021, p. 17).

Portanto, é uma melancolia que proporciona o imaginário e uma utopia socialista, que demonstra a possibilidade da construção de um outro mundo distante da lógica do capital, as lutas perdidas não são encaradas como um peso, mas como uma “promessa de redenção” (Traverso, 2021, p. 18-19).

Traverso resgata, mais uma vez, a perspectiva de Walter Benjamin, no texto *Sobre o conceito da história* (2012), Benjamin aponta o passado como meio elaborado no presente, para se alcançar a redenção no futuro: “O passado traz consigo um index secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro? Daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz que damos os ouvidos um eco de outras já silenciadas? (Benjamin, 2012, p. 10).

As lutas dos diversos grupos sociais do passado ecoam na realidade do presente, inspiram novas formas de agir politicamente. Deste modo, Benjamin compreende o conceito de história; um passado pleno de promessas não realizadas que impele a esperança para um futuro, na qual as gerações do presente têm um compromisso com as gerações do passado, ao mesmo tempo em que se constrói a luta do presente.

Benjamin, no texto *Sobre o conceito de história*, vivenciando um quadro de derrotas, aponta para elementos que serve de reflexão sobre a memória e a história como obra de grupos sociais em luta e o passado como um momento de promessas não cumpridas. Para Benjamin as gerações do

presente têm responsabilidade com todas que a antecederam, uma perspectiva messiânica que é renovada, a cada geração que nasce, havendo assim uma continuidade de compromisso entre as gerações do passado e do presente em busca de uma redenção utópica socialista.

Benjamin completa seu raciocínio, ratificando a ideia de que o passado não é algo conhecido como tal, como um despojo inerte, mas sim uma recordação que alimenta a atuação política do presente, nesse sentido cabe ao pesquisador se apropriar do tempo pretérito como recordação para fazer surgir um “clarão num momento de perigo” (Benjamin, 2012, p. 11) que ameace a tradição, e assim dominá-la retirando-a do conformismo.

Seguindo a perspectiva de Benjamin, Traverso desenvolve seu raciocínio para compreender que os momentos de suposta apatia que frequentemente abate setores da esquerda (como a melancolia), dependendo do contexto histórico-social, podem ser ricos em instantes de eclosão revolucionária, insubordinação ou de preparação de novas forças que em breve atuarão.

Outro aspecto da obra de Traverso que se relaciona com a proposta presente é que o autor não somente compreende a memória como formas de captar as representações sociais de um tempo; tristezas, melancolia, esperanças, sonhos de uma época, como também colocou o cinema como um dos meios privilegiados pelos quais esses sentimentos, desejos e raciocínios se apresentam direta ou indiretamente nos filmes. Traverso propõe relacionar conceitos e imagens, “conectá-los e captar seus ecos, mostrando o que muitos clássicos marxistas têm em comum com quadros, fotografias e filmes (Traverso, 2021, p.18).

Partindo portanto, dessa argumentação e do conceito de “imagens de pensamento” de Benjamin nos debruçamos sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* dos anos 1960, por meio do filme *Terra em Transe* para investigar os sentimentos, memórias, utopias e ideologias de uma época e, tentar inferir quais aspectos da realidade social refiguradas no filme que possam apontar para elementos de transformação social. Através do cinema, observar as ruínas da história, os sonhos, mas sobretudo rever as promessas não cumpridas, uma memória que mobiliza o futuro. Como afirma Traverso: (...) emoções e sentimentos que envolvem uma transição histórica, a única maneira que a busca por novas ideias e projetos pode coexistir com o pesar e o luto após o fim das experiências revolucionárias” (Traverso, 2021, p. 17).

Portanto, é uma melancolia que abre as portas do imaginário e de uma utopia que demonstra a possibilidade da construção de um outro mundo distante da lógica do capital, as lutas perdidas não são encaradas como um peso, mas como uma “promessa de redenção” (Traverso, 2021, p. 18-19).

Benjamin, em *sobre o conceito de história*, aponta para elementos que servem de reflexão sobre a memória e a história como obra de grupos sociais em luta e o passado como um momento de promessas não cumpridas. Para Benjamin as gerações do presente têm responsabilidade com todas que a antecederam, uma perspectiva messiânica que é renovada, a cada geração que nasce, havendo assim uma continuidade de compromisso entre as gerações do passado e do presente em busca de uma redenção utópica socialista.

Outro aspecto da obra de Traverso que se relaciona com a proposta presente é que o autor não somente compreende a memória e o imaginário como formas de captar as representações sociais de um tempo; tristezas, melancolia, esperanças, sonhos de uma época, como também colocou o cinema como um dos meios privilegiados pelos quais esses sentimentos, desejos e raciocínios se apresentam direta ou indiretamente nos filmes.

E por fim, uma outra abordagem fundamental sobre o conceito de utopia se refere à teoria da esperança de Ernest Bloch (2005). Bloch ao distinguir a noção de utopia como um lugar impossível de ser alcançado ou do socialismo utópico de autores como Saint-Simon, observa a utopia como uma dimensão de esperança e de sonhos que podem ser efetivados. Nesse sentido ela mobiliza elementos que podem impulsionar a realidade social em direção a um futuro desejado, como por exemplo, a concretização de uma sociedade socialista.

Para Bloch (2005) a utopia se realiza segundo as condições sociais condicionadas historicamente, que proporcionam as pulsões humanas, sendo a pulsão de sobrevivência preponderante sobre as demais, tornando a fome como elemento básico que colocaria em movimento as outras pulsões.

Bloch classifica os sonhos, em dois tipos: noturnos e diurnos. O primeiro, inspirado na teoria freudiana dos sonhos e está relacionados aos aspectos inconscientes, no qual as experiências passadas não são elaboradas conscientemente, onde estão localizadas as imagens do inconsciente, dos recalques e dos desejos reprimidos e, portanto, não são decisivos para a utopia. Enquanto, o segundo representaria a disposição consciente de alcançar na realidade atual algo que não existe, mas se deseja, sonhos de um futuro melhor.

Enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que lhe coube até o momento. (Bloch, 2005, p. 15).

O sonho diurno proporciona a possibilidade de expansão do eu que “abandona a introversão ou o relacionamento tão-só com o entorno mais imediato, o seu sonho diurno visa a melhoria pública” (Bloch, 2005, p. 93). De acordo com essa perspectiva Bloch afirma que esse tipo de sonho pode se apresentar como prelúdios da arte.

Todavia, o sonho diurno, em seus aspectos comuns, estende-se *na sua dimensão tão larga quanto profunda*, não sublimada e sim concretada, na sua dimensão utópica. E ela coloca o mundo melhor igualmente como o mais bonito, em imagens mais completas, como a terra não as comporta ainda. Planejando ou dando forma, em meio a necessidade, dureza, crueza, banalidade, são abertas luminosas janelas para o longe. *O sonho diurno como prelúdio da arte* visa, assim, de maneira espacialmente significativa, à melhoria do mundo; é esta aspiração saudável e realista que constitui seu cerne. (Bloch, 2005, p. 96).

A característica utópica da arte provém dos sonhos diurnos que expandem os seus limites para a compreensão da realidade social. Portanto, se os sonhos diurnos são prelúdio da arte como afirma Bloch, as imagens, a criação artística e estética, está respaldada no possível-real, na espera do que de bom pode ocorrer.

Bloch analisa a esperança e a utopia como experiências humanas, incluindo a arte como atividades portadoras de habilidades antecipatórias. É essa perspectiva utópica que as obras de arte possuem, que possibilita analisar o filme *Terra em Transe*, como um registro da memória de um passado cheio de esperanças de um futuro melhor para humanidade, que ainda não teve fim, apesar de hoje ser portador de uma melancolia de esquerda, que necessariamente não leva ao desespero, mas poderá ainda criar expectativas de um novo mundo

## **Terra em Transe**

O filme *Terra em Transe* foi realizado, portanto no calor das horas, em plena ditadura militar de 1964, momento de perseguição política e de censura. Período no qual alguns setores da esquerda brasileira estavam se preparando para ações de guerrilhas com a intenção de derrubar a ditadura e implementar a revolução. Outrossim o filme apresenta os impasses da esquerda no Brasil, entre escolher a opção da luta armada ou a atuação institucional.

O filme reflete o período no qual intelectuais, artistas e grupos políticos de esquerda organizados, faziam um balanço da situação política após a deflagração do golpe militar de 1964 no Brasil. Período marcado pela utopia marxista que impulsionaram diversos grupos políticos em direção ao processo revolucionário; mas também pela melancolia, pois a partir da década de 1960, o continente latino-americano passou a ser tomado por ditaduras militares que somente tiveram fim nos anos 1980.

Um exemplo desse período histórico efervescente, foi o debate acirrado sobre o filme *Terra em Transe* que ocorreu no dia 18 de maio de 1967 ocorrido no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o filme de Glauber causou grande alvoroço. O jornalista e futuro guerrilheiro Fernando Gabeira criticou o filme, acusando que a película não representava os problemas reais da América Latina e o personagem central o poeta e guerrilheiro Paulo Martins parecia como um super-homem que tinha apelado por uma solução de força.

O psiquiatra Hélio Pelegrino presente ao debate, discordou de Gabeira:

(Paulo Martins) reflete dialeticamente as frustrações nas soluções políticas tentadas. Ele não é um projeto de super-homem e sim um projeto de homem, expressão de aparente fracasso de um poeta anarquista. Entende-se por "anarquista" o precursor do revolucionário. O poeta foi o primeiro guerrilheiro de Eldorado, depois de ter visto que soluções políticas de nada adiantaram para seu país ([http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_19mai1967.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mai1967.htm)).

O guerrilheiro, jornalista e poeta Paulo Martins concentra algumas contradições que se repetem na história brasileira, pessoas pertencentes à grupos de esquerda em um determinado momento da vida, abraçam a utopia da revolução socialista, entretanto, mais adiante, estabelecem relações com grupos de direita e condenam o seu passado como algo pueril, inconsequente e como isso fragiliza a perspectiva utópica de transformação. Em virtude dessas características, o personagem Paulo Martins era um guerrilheiro melancólico, se perdia em seus pensamentos, atordoados, confusos e caóticos.

*Terra em Transe* começa pela imagem aérea do oceano acompanhada, pela banda sonora dos cânticos religiosos afro-brasileiros, em especial a saudação à Iemanjá, Òdô iyá-ê. Glauber Rocha inicia o filme na convergência dos seus dois primeiros longas-metragens, *Barravento* (1960) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), os dois filmes anteriores tinham também como *leitmotiv* a procura de uma saída política radical de transformação social e política. No primeiro filme ele retoma os cânticos religiosos de origem africana, com a saudação à Iemanjá, Òdô iyá-ê, neste filme a força da religião afro-brasileira é apresentada como fundamental para a eclosão de uma revolução popular que não renunciava a suas origens e identidades. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, na sequência final, a corrida dos camponeses Manuel e Rosa pelo sertão, fugindo dos latifundiários e das lutas do messianismo e do cangaço provavelmente em direção ao litoral, pois surge na tela a imagem aérea do oceano, o que sugere como um espaço libertador. Portanto nessa conjunção entre o oceano e o canto de Iemanjá sintetizam o significado da utopia tendo como base os dois filmes anteriores.

O oceano que aparece no final *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, reaparece no início de *Terra em Transe*, o cineasta entrelaça a utopia dos dois filmes anteriores, acenando desde o início, portanto, que o tema da utopia será retomado, mais uma vez, Glauber apresenta novos caminhos de libertação da miséria e da pobreza. Essa confluência de dois filmes perpassados pela utopia, significava também, no sentido de Benjamin, a partir de Traverso, uma reativação do passado necessária para a superação da melancolia e de uma transformação no presente.

Depois dessas imagens iniciais, *Terra em Transe*, na sequência seguinte mostra Paulo Martins, jornalista, poeta e guerrilheiro e Sara, uma professora e secretária do governador de Alecrim, uma província de Eldorado. Paulo dirige em alta velocidade enquanto dialoga com Sara, ele se sente traído por Vieira, governador de Alecrim, uma província de Eldorado, por não ter resistido ao golpe de Estado perpetrado pelo senador Diaz, proprietário da empresa EXPLINT e representante dos interesses internacionais. É um momento de grande inquietação e dramaticidade do personagem guerrilheiro:

**Paulo**

Eu sempre dizia que ele era um fraco!

**Sara**

Ainda não era o momento...

**Paulo**

Se lutasse provaria muita coisa

**Sara**

Morreria gente ... O sangue Paulo, o sangue...

**Paulo**

Não se muda a história com lágrimas...

**Sara**

Se todos pegassem em armas, quando todos pegarem em armas, até mesmo gente como você...

**Paulo**

Gente como nós, burgueses e fracos... Mas eu assumo os riscos...

**Sara**

Pare, Paulo, não seja louco! A sua loucura, Paulo...

**Paulo**

A minha loucura é minha consciência e a minha consciência está aqui. No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!

**Sara**

Não precisamos de heróis

**Paulo**

Precisamos resistir, resistir! Eu preciso cantar! Eu preciso cantar!

Em seguida, Paulo ultrapassa uma barreira policial. São perseguidos por dois policiais em motocicletas. Os policiais atiram, o guerrilheiro Paulo foi atingido, e o carro começa fazer zigue-zague na estrada, e Paulo fala em tom dramático:

Não é mais possível esta festa de medalhas/este feliz aparato de glórias, / esta esperança dourada nos planaltos! Não é mais possível esta festa de bandeiras/ Com guerra e Cristo na mesma posição. Assim não é possível, a impotência da fé, a ingenuidade da fé.

O modo como foi construído o personagem do guerrilheiro Paulo no filme, utilizando um termo de Traverso é “a expressão de um equilíbrio precário de humores” (Traverso, p.83). Traverso afirma que melancolia da esquerda atual no século XXI advém da derrota das revoluções do século XX. Em *Terra em Transe*, a melancolia vinha das derrotas das esquerdas latino-americanas pelo Estados Unidos que atuou fortemente nos países do continente para deter o avanço do comunismo, tal como ocorreu em Cuba e da repressão e do autoritarismo das ditaduras militares que frustraram a tentativa de empreender o socialismo em toda América Latina.



Figura 1 – (Da direita da esquerda: Paulo Martins, Sara, Viera e um integrante do governo de Alecrim)

No filme, Paulo ferido, aponta para esse declínio da utopia revolucionária em 1966 (ano de sua produção), momento no qual o Brasil vivenciava uma ditadura militar que ceifava a esperança e, Paulo experimentava na carne que os sonhos diurnos (Bloch) de uma revolução, talvez fosse uma

ingenuidade e isso provocava um sentimento de impotência na ação política e, por consequência um sentimento de melancolia.

Consumado o golpe, ele decide pela luta armada, e ao dizer que precisa cantar, simboliza de modo catártico a necessidade da liberdade, há uma urgência de enfrentar a opressão e o golpe que desagua na ascensão do ditador Porfírio Diaz, que tem o apoio da burguesia nacional e internacional. Esse último personagem em sua primeira aparição ocorre em um carro aberto, desfilando na cidade com um crucifixo e uma bandeira negra se refere ao seu conservadorismo, representando as tradições e a moralidade de direita.

Paulo tem o sentimento da impotência diante da miséria, exploração do povo e dos conglomerados capitalista, “vê na renúncia de Vieira a protelação de um confronto que seria fundamental para a construção da nação fora dos marcos neocoloniais” (Xavier, p. 5, S/D.).

É como o filme descreve Paulo Martins, um guerrilheiro que está convencido da necessidade da revolução em um país pobre, e se coloca à disposição de estar em um confronto armado em nome da utopia, apesar de sua melancolia e de seu sentimento de impotência. Como afirma Traverso: “Benjamin caracterizou Hamlet como o “paradigma do melancólico”, dando a essa definição uma conotação genuinamente política: melancolia significava antes de tudo, a impotência política de um rei incapacitado de comandar e deliberar” (Traverso, 2021, p.97)

Essa passagem de Traverso serve para definir a melancolia de Paulo, apesar do fato do personagem não se encontrar em lugar de comando. Por outro lado, essa observação do autor pode ser estendida ao governador Vieira, esse sim tinha um comando e abdicou da resistência, tornando-se uma figura melancólica:

...entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado com sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une.

Entretanto, o guerrilheiro ao longo do filme tenta outros caminhos para alcançar a realização da utopia, em um primeiro momento na institucionalidade, foi aliado do senador Porfírio Diaz, proprietário da empresa multinacional EXPLINT, com o qual mantinha relações de favores.

Ele também se relaciona com o ex-vereador Vieira e futuro governador, com o qual se une para vencer as eleições da província de Alecrim, o candidato se sustenta em uma plataforma de esquerda, mas tenta manter o equilíbrio do seu governo, através do pacto de classes (aliança do proletariado com a burguesia nacional e os latifundiários). Vieira vence as eleições e, Paulo participa de seu governo. Durante a administração do governador Vieira, há um incidente de repercussão nacional, um camponês é morto pelo latifundiário coronel Moreira. Apesar do capitão de seu governo aconselhar a prisão do coronel, o governador afirma que não pode prendê-lo por conta de seus compromissos com os latifundiários que financiaram a sua campanha.

Em seguida, ele convoca Paulo Martins, ao se encontrarem, o guerrilheiro não esconde sua irritação e exige do governador o rompimento com os latifundiários: “Romper de vez!!... Deixar o vagão correr solto!... Um homem morreu assassinado!... A família, todos pedem a justiça”. O governador retruca: “a política se faz com habilidade, eu sou um governador”. Paulo o questiona, pois eles venceram a eleição com a força das bases: “e eu, e Sara, E os estudantes? Conseguimos o apoio das massas para quê?”. Em seguida Paulo se demite do governo: “Então eu me demito... Um dia, quando for impossível impedir que os famintos nos devorem, então veremos que a falta de coragem nos devore, que a falta de decisão... E o que você é, um líder?”. Nesse trecho, podemos compreender a perspectiva de Bloch, sobre a pulsão principal do ser humano, a fome.

Neste momento, Paulo rompe com a política institucional ao perceber que a utopia de governar para os mais pobres, que são maioria na sociedade, não tinha espaço em um governo de amplas alianças.

O guerrilheiro Paulo Martins rompera não somente com o governador Vieira, mas também com o senador Diaz, representante das multinacionais. Restara ainda um outro aliado, Júlio Fuentes, que representa a burguesia nacional. Fuentes é dono de um conglomerado dos meios de comunicação e proprietário de vários meios de produção: minas de ouro, jazidas de petróleo etc. Na torre da televisão, há um diálogo entre Paulo, seu colega de jornal, Álvaro e Fuentes. Nessa cena, o empresário afirma que importou novos equipamentos para a emissora.

Álvaro e Paulo tentam convencer Fuentes de que seu maior concorrente é Diaz, mas não o convence. Fuentes somente reage quando fica sabendo através do jornalista Álvaro que houve cortes de publicidade em sua emissora, promovido pelo senador e que o presidente da república de Eldorado, Fernandez, é mantido no poder por conta da influência da EXPLINT, e essas relações entre o presidente e a multinacional poderia ser uma ameaça aos seus negócios.

No entanto, Fuentes se encontra com Diaz, que explica a existência de um pacto entre Paulo e Vieira:

DIAZ

Sabe qual o resultado do pacto de Vieira, Paulo e extremistas? Uma vez Vieira no poder, engolirão você. Eles não respeitarão pactos.

Fuentes é convencido por Diaz que propõe um golpe no presidente Fernandez. Em virtude da mudança dos fatos, o guerrilheiro Paulo Martins reata como o governador Vieira e defende a candidatura desse a presidência da república de Eldorado contra o outro candidato, o senador Diaz, pois o mal maior seria a eclosão de uma ditadura.

Durante a campanha, o golpe de estado está a caminho. O capitão avisa ao governador Vieira que se for necessário, eles bombardearão Eldorado, mas Vieira recusa, dizendo que não quer o derramamento de sangue. Uma provável analogia com o ex-presidente João Goulart, que durante o início do golpe de 1964 no Brasil, se deslocou para o Uruguai e utilizou essa frase, “evitar o derramamento de sangue” (Bandeira, 1978, p.148).

Como explica Paula Vera Chaia, professora de ciência política da PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo: “Uma reação a isso foi abafada pela força das armas. A oposição, que apoiava a resistência, durou pouco em função da repressão. As pessoas não podiam se manifestar. E Jango se absteve de se manifestar, por isso a resistência não teve força” (Chaia, 2016).

Paulo, apesar de seu rompimento com o governador Vieira, retoma o contato com ele e, mais uma vez se frustra, tentando convencer Vieira a agir contra o golpe, o guerrilheiro afirma que o sangue não tem importância e que se eles ganhassem o confronto, seria o começo de uma nova história. É possível observar nessa cena, o desejo de mudança como preconizava Bloch, a esperança, o expectar desejos, e almejar um novo mundo, naquele momento de crise.

O guerrilheiro ao romper com o governador Vieira, se convence que somente um caminho revolucionário poderia dar uma resposta à altura em relação às condições de miséria da população, pois a via institucional falhou, ou melhor, de fato não há interesses dos que estão no poder, sejam eles de esquerda e direita, em realizar efetivamente uma transformação social que faça justiça aos miseráveis. Não poderia se apoiar na burguesia nacional e internacional e em governantes que se supõe de esquerda, pois todos estavam extremamente interligados, sem nenhum interesse nos problemas sociais, nas mudanças políticas e na efetiva melhoria de vida da população pobre.

Diante dessas constatações, Paulo percebe que o único caminho para as transformações sociais seria a luta armada. O filme aponta que o guerrilheiro tentou compor com outras correntes políticas o combate à pobreza, miséria e a fome. Mas não foi possível, se a guerrilha é muito arriscada, ele decidiria colocar a sua vida em risco para mudar a realidade social de penúria.

A despeito dessas relações espúrias do guerrilheiro Paulo, a utopia da luta armada aparece como seu objetivo principal para resolver os graves problemas sociais de um país Latino-americano. Por

conta dessas relações e a determinação utópica de realizar a revolução, o guerrilheiro era portador de uma angústia profunda provocada pela situação política e social de Eldorado.

O personagem transita entre a melancolia e o transe. Esse último ocorre sem fazer referência direta ao transe religioso, o fenômeno ocorre “de modo que os personagens surgem comumente em delírio e falando aos gritos nos diálogos e a oscilação constante das imagens parece se referir ao imperativo do corpo em transe” (Silva Junior, 2013, p.143/143).

Em *Terra em Transe*, os personagens protagonistas são marcados por esse movimento do transe em algumas situações, a imagem deles aparece como “o lugar da impotência e do dilaceramento, qualquer força ativa para o cineasta baiano, só poderia surgir desse excesso de passividade da imagem e do pensamento dilacerado” (Costa, 2000, p.57). Por isso na maioria de seus filmes, quando há um momento lentidão e de espera na atuação das personagens, segue-se um momento de explosão e dilaceramento, tal como ocorre o transe no candomblé.

No filme o transe está expresso também, por causa da situação de miséria social intolerável, a impotência levada ao extremo, explode a energia que estava represada no corpo pela melancolia. Paulo afirma:

Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido, este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado cujo sangue sem vigor. Este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula o irmão a dor. O sentimento do nada que gera o amor. A morte como fé, não como temor.

Sobre essa passagem do filme, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, presente no debate do Museu da Imagem e do Som, citado anteriormente, afirma: "o poeta é o guerrilheiro, pois o povo de Eldorado não assume posição crítica diante de seus problemas e os grandes heróis se fazem com a morte. A morte como fé e não como solução. Assim, a morte do poeta é morte-vida, e não é possível viver quando não se está disposto a morrer por uma ideia, por um amor, por um povo, por um amigo". A colocação de Joaquim Pedro de Andrade é perspicaz, a utopia revolucionária em Paulo Martins, se ampara em uma utopia, que ao longo do filme, paulatinamente a consciência do guerrilheiro se desenvolve para uma compreensão mais larga da realidade social, gradativamente o guerrilheiro se torna mais racional em relação a sua situação, apesar do caos de seus pensamentos e atitudes continuarem agônicos.

Portanto, essa racionalização do guerrilheiro, não supera o tom caótico e dilacerante de seus pensamentos. Retomando Bloch, a despeito de sua defesa de uma utopia fundada na racionalidade prospectiva, não anula a sua subjetividade, pois ela é carregada também de afetividade, para Bloch era necessário a unificação entre o afetivo e o racional.

Por outro lado, segundo Traverso, para Benjamin o problema era os autores que identificavam a melancolia a um estado de acédia, de indolência de uma “aceitação fatalista do *status quo*” (Traverso, 2021, p. 95), representado por estudiosos positivistas como Charles Seignobos e Denis de Coulanges que concebiam a melancolia como algo incapaz de transformação, deixando os indivíduos em um desânimo permanente, provocando a passividade. Entretanto, Benjamin não descartava a melancolia em si, mas um momento que compreende o passado como algo que espera a sua redenção, assim como Bloch, essas ocasiões, seriam instantes de um prelúdio, mesmo sabendo que os sonhos de transformação podem fracassar. Bloch não deixa de afirmar que existem sonhos diurnos que conservaram “(...) a coragem e a esperança dos seres humanos, não desviando os olhos do real, mas, ao contrário, encarando a sua evolução e o seu horizonte.” (Bloch, 2005, p. 79). Do mesmo modo defende Traverso: A melancolia da derrota (...) não converteu em derrotismo ou depressão porque foi amparada por uma visão mundial que tinha em sua essência na utopia revolucionária (Traverso, 2021, p.103,).



Para Paulo, o apoio dado a um governante considerado de esquerda e que fez muitas concessões à burguesia, em detrimento aos interesses da maioria da população pobre, o distanciava da utopia e, portanto, era necessário entabular uma luta sangrenta.

Ao longo do filme, Paulo se angustia gradativamente, quando percebe a grande dificuldade em executar as transformações sociais. Se irrita com a população, principalmente com os mais miseráveis, com a falta de ação política, em algumas passagens de *Terra em Transe*, a impaciência de Paulo por essa inação coletiva é refigurada.

Paulo, cita trecho do poema *Martin Fierro*, do argentino José Hernández: “Es el pobre em su orfandade/ de la fortuna el desfecho/porque nadie toma a pecho/al defender a su raza/ Deve el gaúcho tener cas,/escuela, iglesias y derchos”<sup>3</sup>. Ao longo do filme essa falta de ação política da população o incomoda o guerrilheiro Paulo: “O povo sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada e uma cruz”.

Paulo não se conformava com a apatia política sobre o qual pesa sobre as classes mais desfavorecidas, na sua visão, esse segmento social não agia com autonomia em busca de sua emancipação, ao contrário, se subordinava a uma política paternalista (representado pela espada ou/e se apoiava na religião (representado por uma cruz). Esse inconformismo do guerrilheiro faz com que ele se desestabilize, ao ponto de agredir fisicamente um camponês:

**Paulo**

E eu fui lá, bati num pobre camponês, porque ele me ameaçou... Podia ter metido a enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão servil!! E eu queria provar que ele era covarde servil... A fraqueza...gente fraca e com medo...

A despeito do filme mostrar as vicissitudes de um guerrilheiro atormentado, com a consciência dilacerada pelo seu envolvimento com setores da direita e da esquerda institucional e, a frustração com todos, inclusive com o povo. Paulo demonstra em vários trechos do filme, nas cenas nas quais ele afirma que está fatigado com a realidade de injustiças sociais e de atuar politicamente.

**Paulo (em off) refletindo:**

Eu sabia apenas que não mais aguentava o mundo em que vivia, que por isto mesmo eu tinha de começar a abrir caminhos, começar de qualquer jeito, mesmo que deixasse os caminhos pela metade, à espera de que outros mais lúcidos que eu pudesse chegar ao fim.

Nessa reflexão do guerrilheiro, traz a necessidade de luta por um mundo justo seja neovado, caso contrário poderá proporcionar uma ruptura da memória sobre o passado de lutas. Traverso chama a atenção para esse fato, afirma que as próximas gerações correm o risco de ver a experiência do socialismo como algo isolado, pontual. Enquanto uma abordagem historicista do passado observaria que esse estado não seria um impedimento de levar adiante o rompimento das condições sociais históricas da realidade.

O segredo desse metabolismo da história da derrota – melancólico mas não desmotivador, exaustivo, mas não sombrio – está precisamente na fusão entre sofrimento causado por uma experiência catastrófica (derrota, depressão, humilhação, perseguição, exílio) e a persistência de uma utopia vivida como um horizonte de expectativas e uma perspectiva histórica (Traverso, 2021, p.103).

Nessas reflexões, Paulo Martins observa as etapas por quais passou: relações com um governador de esquerda, com o senador representando os interesses internacionais da EXPLINT e do burguês

---

<sup>3</sup> “o povo pobre em sua orfandade/da fortuna e da disposição/porque nada (ou ninguém) toma ao peito/ao defender sua razão/Deve o gaúcho (corresponde aos indivíduos que nascem ou moram na região dos pampas no continente americano: brasileiro, uruguaio, argentino e paraguaio) tem direito a ter casa, /escola/igrejas e direitos.” (tradução livre.)

nacionalista, proprietário de uma rede de comunicação; o guerrilheiro finalmente chega à conclusão de que somente a revolução poderia redimir esse passado de derrotas.

Essa redenção seria possível, desde que o passado fosse reelaborado. Como afirma Traverso ao citar Benjamin:

Elaborar as contradições do presente seria condição para reativar o passado (...) Benjamin chamava de “recordação” ou rememoração” este despertar do acontecido (...) Recordar pode ter essa função reedentora, porém resgatar o passado não significa reapropriar ou recuperar o que aconteceu ou desapareceu; mais do que isso significa mudar o presente. A transformação do presente carrega consigo a redenção do passado. Em outras palavras, para salvar o passado, temos que dar vida novamente às esperanças dos vencidos (Traverso, 2021, p.374/375).

O final do filme ao apresentar imagens distintas em cortes rápidos, dá a sensação de dramaticidade, o guerrilheiro aparece em destaque, os problemas sociais persistem e, por isso exige o enfrentamento da morte, ela já era concebida como uma realidade no horizonte, a utopia revolucionária é vista agora por Paulo como único caminho para colocar um basta nas inúmeras injustiças do capital.



Figura 2 – o guerrilheiro Paulo Martins, adentrando o palácio para matar Diaz.

Enquanto isso, Diaz consuma o golpe, e é entronizado no poder, recebe uma coroa do colonizador português, apontando por um lado, que ele teria poderes absoluto de um monarca, e por outro, representa a continuidade do colonialismo com uma nova face republicana. Conclui-se que essa imagem também retrata o neocolonialismo, como foi definido por Florestam Fernandes anteriormente, a lógica do capital em sua essência perpetua a subordinação dos países que eram ex-colônias dos países europeus.



Figura 3 - Diaz assumindo o poder.

Na parte final do filme, as imagens são intercaladas, ora mostra o destino de Diaz, ora mostra as últimas ações de Paulo. Em um primeiro momento, percebe-se que o guerrilheiro sobe deitado e de

costas as escadas do palácio do governo à espreita com intuito de matar Diaz no instante no qual o golpista é coroado. Paulo é acompanhado por um militante que atira em Diaz, o ex-senador enverga o corpo parecendo que vai cair e morrer, mas as imagens não confirmam. Em seguida, há uma elipse, que repete a mesma imagem, mas nessa última, Diaz é de fato coroado.

Diante dessas imagens, o filme apresenta duas possibilidades: ou de fato Diaz é morto, ou o que foi mostrado antes era apenas o desejo expectante do guerrilheiro Paulo, no sentido de Bloch, em matar o golpista. Provavelmente a última versão seja mais pertinente, pois na cena final, Paulo e Sara aparecem em uma estrada, o guerrilheiro afigura estar ferido e próximo da morte.

Enquanto isso Diaz consuma o golpe, e é entronizado no poder, recebe uma coroa, apontando que ele teria poderes absolutos de um monarca, e ele em um discurso conservador afirma:

Aprenderão! Aprenderão! Aprenderão! Dominarei essa terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!

Na última cena, que retoma os momentos iniciais do filme, na estrada, Sara continua a questionar a postura de Paulo em arriscar a vida em uma revolução: “O que prova a sua morte?”. Paulo responde: “O triunfo da beleza e da justiça”. Paulo não estagna, insiste na luta e é abandonado na estrada por Sara que segue caminhando, enquanto o guerrilheiro empunha uma metralhadora subindo uma duna.

Dunas, som de guerra, tiros, bombardeio. Paulo e a metralhadora: uma figura humana de pé na linha do horizonte, apontando a arma para o céu. Dobra o corpo e ajoelha” ( Rocha, 1985, p.324.)

Entretanto, apesar de ajoelhar, Paulo também, assim como Diaz, dobra o corpo, mas não cai, o desfecho do filme fica em aberto, sem saber se Paulo morreu ou não. O que pode ser interpretado que a luta vale a pena e que apesar de todos os revezes, ela ainda está de pé.

Diante do exposto, *Terra em Transe* assinala que a guerrilha teria como finalidade a justiça, consumada mesmo após a morte de quem luta, o seu triunfo é também o da beleza, o ato de se empenhar em prol da humanidade mesmo com derramamento de sangue, o belo como analogia da ação utópica, moral e ética.

## Considerações Finais

Para muitos pesquisadores *Terra em Transe* significava a derrota da esperança em virtude do filme se referir ao Brasil da ditadura militar de 1964 e, apesar de reconhecermos que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a utopia pulsava muito mais fortemente do que em *Terra em Transe*, e que nesse último pairava a desolação. Consideramos que o filme possui as duas dimensões, qual seja, a utópica e melancólica.

Seguindo os passos de Benjamin e Traverso, a melancolia não é necessariamente derrotismo e depressão. Pois, não há uma situação histórica definitiva. Como aponta o filme em algumas passagens, principalmente a que remete ao protagonista Paulo Martins, que a despeito de suas reflexões pessimistas em relação ao estado de pobreza de Eldorado e da ascensão de um ditador; ele também demonstrava em outros momentos, um desejo de mudança.

O guerrilheiro tentou dissuadir Vieira, Sara, Álvaro e Fuentes, cada um em seu tempo, a necessidade de se rebelar contra as injustiças sociais e econômicas promovidas pelo capitalismo e, de resistir ao regime autoritário que paulatinamente se consolidava e que por sua vez foi concretizado, com a ascensão ao poder do ditador de direita Porfírio Diaz.

A cena final do filme condensa a melancolia e a utopia, o guerrilheiro, parece que está morrendo e assim, supostamente determina o fim de uma luta que foi inglória. Entretanto, Paulo ao afirmar que que a sua morte é o triunfo da beleza e da justiça, isso significa um amanhã, uma esperança em um mundo justo, no qual as próximas gerações possam se inspirar, ou seja, a ação revolucionária de Paulo não foi em vão, sem propósito.

Ao contrário, se direciona para um passado coletivo que recolhe a imagem ansiosa por uma redenção, capaz de impulsionar novas possibilidades sublevação, de um mundo igualitário e justo. Nessa abordagem, trata-se da memória coletiva, como aventava Halbwachs, ou o segundo tipo de memória de Bergson. Paulo Martins, apesar de estar constantemente atordoado em relação ao presente e ao passado, as suas reflexões avançam, passa a compreender melhor a situação na qual se encontrava, assim como sua hesitação em qual caminho percorrer entre a democracia burguesa e a necessidade de sublevação, parece cessar, a sua decisão é efetiva, partir para guerrilha prospectar um mundo novo, justo e belo, ainda que lhe custe a vida.

E por fim, Paulo continua ajoelhado na estrada, enquanto Sara desiste, para de segui-lo. Ao contrário do final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando Manuel, ao correr em direção ao oceano, Rosa cai e ele continua sua corrida desesperada em busca de um futuro redentor, em *Terra em Transe*, é o guerrilheiro que fica de joelhos e Sara caminha reto pela estrada abandonando Paulo. O que demonstra a circularidade dos dois filmes de Glauber Rocha.

Por fim, importante ressaltar que na análise do filme, as imagens advêm da realidade objetiva e a memória apresentada tanto tem o significado de ser um documento histórico, como também há a dimensão de que ela é permeável a realidade presente, com as possibilidades de transcender o agora, o filme não é vedado, está aberto para a elaborações do futuro, ou melhor, de diversos sonhos utópicos em virtude de seu caráter excessivamente polissêmico.

*Terra em Transe*, aponta a importância da memória discutido por Bergson e Halbwachs. em primeiro lugar, no interior da trama do filme, o protagonista Paulo Martins, que dita o fluxo do filme é tomado por reflexões que tentam compreender qual o caminho da ação política: seguir Diaz, Porfírio ou Viera e, no final da película ele descarta todas e decide por escolher uma outra, no caso confrontar a realidade opressiva através da luta armada, portanto, trata-se de uma memória reflexiva, apesar do personagem principal aparecer em todos os momentos de modo atordoado, age de maneira oscilante; a despeito desse fato, a memória preponderante é a do segundo tipo de Bergson e do conceito de memória coletiva de Halbwachs, a representação de Paulo Martins não é estanque. Ainda que a primeira concepção de memória de Bergson e a definição de memória histórica em Halbwachs possam produzir recursos para a constituição da outra.

Por outro lado, o filme *Terra em Transe* constitui um objeto da memória histórica, por sua capacidade de produzir novas concepções e debates, constituindo peça fundamental para compreender a situação política, econômica e social de um determinado período da história brasileira, ao mesmo tempo, é um documento que serve para entender o passado e conhecer o presente e as perspectivas futuras de um mundo.

Do mesmo modo nos possibilita concluir como esta obra cinematográfica possa produzir um balanço de vários momentos nos quais a esquerda não consegue mobilizar a maior parte da população para participar das ações e dos debates políticos, principalmente nos momentos de grande impasse do capital, como na atualidade, onde a esquerda, em termos gerais, em muitos países, encontra-se com grandes dificuldades de pautar os temas de seu interesse diante do neofascismo do século XXI.

Ao mesmo tempo, mostra que apesar do momento adverso, poderá sempre surgir pequenas e grandes manifestações populares, principalmente dos diversos grupos que reivindicam mudanças sociais terem êxito, ainda que parciais, demonstra que o tratamento do conceito de utopia concebida pelos autores supracitados é possível, ainda que não possamos saber qual a dimensão dessa utopia.

Somente a história no seu sentido de fluxo da realidade que proporciona prospectar o futuro e, portanto, não é apenas a história que acumula informações, mas também aquela que está aberta para o novo.

## Referências Bibliográficas

- Banco de dados da Folha. Disponível em: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_19mai1967.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mai1967.htm)> Acesso: 21/06/2025.
- BANDEIRA, M. O Governo João Goulart: As Lutas Sociais no Brasil (1961-1964). 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 184.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história in: BENJAMIN, Walter; O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner. BENJAMIN, Walter. São Paulo: Brasiliense, (v. 1)1994.
- BENJAMIN, Walter. Imagem do pensamento in: BENJAMIN, Walter. São Paulo: Brasiliense, (v. 2)1987.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BLOCH, Ernst – O Princípio Esperança. Volume 1. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 2005.
- CASSETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. Como analisar um film. Barcelona: Paidós, 1991.
- CHAIA, Vera. Entrevista. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/04/17/por-que-em-1964-foi-golpe.htm?cmpid=copiaecola>> Acessado: 22/06/2025.
- COSTA, Cláudio da. Cinema brasileiro (anos 60-70) - dissimultra, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DOMENICI, Thiago (coordenador da reportagem). Empresas cúmplices da ditadura militar. Disponível em: (<https://apublica.org/especial/as-empresas-cumplices-da-ditadura-militar/>).>. Acesso em 21/08/2025.
- FERNANDES, Florestan. Sociedade de classes e subdesenvolvimento. São Paulo: Global, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2003.
- JOFFLY, Mariana. A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos. Topoi, Rio de Janeiro, v. 19, nº38. Maio/agosto de 2018.
- Sobrenome, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. *Título do Periódico*, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto comunista. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, Karl A guerra civil na França. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NAGIB, L. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- ROCHA, Glauber. Roteiros do terceiro mundo, (Org. Orlando Senna). Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985.
- SILVA JUNIOR, Humberto Alves. Glauber Rocha e a estética do cinema documentário brasileiro in: CÂMARA, Antônio; Lessa, Rodrigo (orgs.) Cinema documentário brasileiro em perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 123-151.
- TRAVERSO, Enzo. Melancolia de esquerda, marxismo, história e memória. Rio de Janeiro: Ayné, 2021.
- XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político. Disponível em <[https://publications.iai.spkberlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\\_derivate\\_00002521/BLB\\_026\\_015\\_026.pdf](https://publications.iai.spkberlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002521/BLB_026_015_026.pdf)>> Acesso em 21/06/2025.