



ENCENAÇÃO E ENCARNAÇÃO: A TRAJETÓRIA DAS MACUMBAS NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1960

Eduardo Martins Zimmermann Camargo (PPGCOM/UFPR/ECCOS)

Resumo: Neste artigo é traçado um panorama da macumba no cinema brasileiro dos anos 1960. A análise escolhe a título de objeto de pesquisa filmes de realizadores como Glauber Rocha, Anselmo Duarte e José Mojica Marins, observando em suas obras formas de encenação e encarnação das mitologias de matriz afro-ameríndia nas telas. Pretende-se observar a circulação de elementos sonoros, visuais e narrativos que transitam dos terreiros às telas, e vice-versa, partindo da macumba enquanto espaço de saberes e artes, traduzidos para o meio cinematográfico. Neste cenário, a pesquisa investiga o cinema de corpo fechado que atravessou o campo de batalha do contexto brasileiro dos anos 1960, assentado nas estripulias da cultura popular. Trata-se de um cinema encantado pelas mandingas, trilhado nas encruzilhadas e encarnado nas telas.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Macumba. Mitologia.

Abstract: This article presents an overview of macumba in Brazilian cinema in the 1960s. The object of research are films by filmmakers such as Glauber Rocha, Anselmo Duarte and José Mojica Marins, by observing in their works forms of staging and incarnation of the mythologies of Afro-Amerindian matrix on the screens. It is intended to observe the circulation of sound, visual and narrative elements that move from the terreiros to the screens, and viceversa, starting from the macumba as a space of knowledge and art, translated into the cinematographic environment. In this scenario, the research investigates the closed body cinema that crossed the battlefield in the Brazilian context of the 1960s, based on the exploits of popular culture. It is a cinema enchanted by the Mandingas, trodden at the crossroads and embodied in the screens.

Key-words: Brazilian Cinema. Macumba. Mythology.

Abertura da Gira: introdução às mandingas do cinema dos anos 1960

Flecha lançada por guerreiros como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, a cinematografia brasileira do período é inventada nos caminhos da cultura popular. Armados com

ECO-REBEL

uma câmera na mão e as mandingas na cabeça, fizeram do cinema um instrumento revolucionário, uma ferramenta de poesia e política. Cantoria entoada nos rituais cinematográficos ontem e hoje.

Cinema de corpo fechado, entrou no campo de batalha do Golpe Militar, assentado nas estripulias do Cinema Novo e nas traquinagens do Cinema Marginal. Assim, tecendo uma rede de significação que dá forma e deforma as mitologias das festas, das ruas e das crenças. Aqui, são destacados os modos de construção do imaginário acerca das religiões de matriz afro-ameríndia, na mídia e nas artes.

Neste cenário, “aprendemos com os múltiplos saberes que nos pegam a praticar, de forma encruzada, a batalha como política e a mandinga como poética” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 107). Desta forma, empreende-se um balanço do cinema a partir da sua trajetória nos terreiros, entendendo a macumba enquanto manifestação da cultura, tempo de encenação e encarnação do mito. Entretanto, espaço também de disputa e tensão.

A análise, então, debruça-se sobre tal período propondo um panorama de seus modos de representação da cultura afro-ameríndia. Buscando nos atravessamentos entre o estilo cinematográfico e a mitologia dos orixás um caminho para desvendar o olhar sobre o terreiro. Destacando o que cada obra revela acerca da cinematografia do recorte temporal proposto e da mitologia traduzida para as telas. Assim, objetiva-se compreender como se materializa um cinema inspirado nas tensões e belezas das manifestações populares. Um cinema encantado pelas macumbas, encarnado nos anos 1960.

Fundamentação e Amarração: encantando uma ciência e um cinema das macumbas

Segundo Simas e Rufino (2018), “a expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro [...]. Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas”. Neste sentido, “macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço” (p. 5). Logo, é pensado o cinema enquanto espaço dos encantadores de imagens, daqueles que buscaram construir uma linguagem à brasileira, a terra dos poetas do feitiço cinematográfico.

Aqui, entende-se os seres que se juntam à roda do cinema brasileiro feito a partir das imagens e sonoridades dos terreiros, como “[...] os matutadores das linguagens do tempo”, (SIMAS; RUFINO. 2018. p. 10), aqueles que “desatam os nós do pensar o pensar, cismam com as

existências e conhecimentos [...]” (p. 10). Os realizadores do feitiço do cinema que se lançaram à gira, assim disputando territórios: alguns acendendo velas aos orixás, outros lançando pedras.

É no alinhave das sabedorias de uma ciência encantada, aquelas em que nossos povos cedem os corpos para manifestá-las, que mergulhamos. É nas perspectivas dos modos de sentir/fazer/pensar das múltiplas presenças, culturas, gramáticas e educações das macumbas que trançaremos nossas esteiras e nos colocaremos para espiar o cair da tarde. (SIMAS; RUFINO. 2018. p. 10)

A partir do que Simas e Rufino (2018) definem como o “complexo epistemológico das macumbas” (p. 11), empreende-se uma vista da cinematografia do período que anunciava a formação de uma linguagem encruzada no cinema: uma Câmera-Pemba onde, parafraseando Alexandre Astruc (1948), “a *mise-en-scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena”, mas um verdadeiro ponto riscado, em que “o autor escreve com a câmera”, como a entidade escreve com a pemba.

O cinema é outra encruzilhada onde a magia acende seus encantos, mais do que isso, é também campo de batalha. Já que “a macumba é ciência, é ciência encantada e amarração de múltiplos saberes” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12), e “amarração é o efeito de, através das mais diferentes formas de textualidade, enunciar múltiplos entenderes em um único dizer” (p. 14), atase a macumba à análise fílmica que “[...] se articula a considerações temáticas particulares, em especial a relação entre o estilo dos filmes e as formas de representação próprias à cultura popular” (XAVIER, 2007, p. 19).

Cinema Brasileiro: trajetória nos terreiros ao longo dos anos 1960

O candomblé, forma mais conhecida das religiões de matriz afro-ameríndias, consolidou-se na Bahia do século XIX (PRANDI, 2004), já nos anos 1960 “[...] o candomblé foi se espalhando da Bahia para todo o Brasil, seguindo a trilha já aberta pela vertente umbandista” (PRANDI, 2004, p. 223). Considerando a presença forte desta manifestação religiosa na filmografia do período em questão, vale lembrar ainda que uma “parcela importante da legitimidade social que a cultura negra do candomblé desfruta hoje foi gestada a partir de uma nova estética formulada pela classe média intelectualizada do Rio de Janeiro e de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970 [...]” (PRANDI, 2004, p. 224).

ECO-REBEL

Assim, esta mesma paisagem baiana encontrada na formação e propagação do candomblé é o cenário da constituição de um cinema brasileiro que buscou suas imagens na cultura popular, ao longo da década de 1960: *Bahia de Deus e o Diabo*, *Bahia de todos os Santos*, cenário escolhido por realizadores como Glauber Rocha e Trigueirinho Neto na investigação das raízes culturais brasileiras.

Os cinco primeiros anos da década de 1960 são dominados, entretanto, pelo fenômeno baiano, que se constitui de um conjunto de filmes realizados na Bahia, produzidos alguns por baianos e outros por sulistas: *Bahia de todos os santos* e *O pagador de promessas* destacam-se sobremaneira, o primeiro pelo pioneirismo da sua função, e o segundo pelo equilíbrio de sua fatura. Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o diabo na terra do sol*. (GOMES, p. 81, 1996)

Bahia de Todos os Santos (1960), com direção de Trigueirinho Neto, então cineasta e posteriormente guia espiritual, “descreve, tendo como eixo o marginal Tônio, a vida de marginais e de portuários, seu trabalho, suas lutas reivindicatórias, seus choques com a polícia, sua vida sentimental, seus problemas pessoais” (BERNARDET, 2007, p. 88). A obra se coloca no contexto em que a perseguição religiosa é institucional, operada pelo próprio Estado que, neste caso, é representado pela força policial. É a figura que, a cavalo, ataca e arremata: “Não é preciso saber ler para conhecer os decretos do presidente. Tudo que é analfabeto sabe eles de cor. E vosmicê sabe que o despacho é proibido. Se não obedece por bem, vai a fogo”. O que de fato se faz ao incendiar o terreiro na sequência.

Até recentemente, essas religiões eram proibidas e, por isso, duramente perseguidas por órgãos oficiais. Continuam a sofrer agressões, hoje menos da polícia e mais de seus rivais pentecostais, e seguem sob forte preconceito, o mesmo preconceito que se volta contra os negros, independentemente de religião. (PRANDI, 2004, p. 225)

De forma semelhante, em *O Pagador de Promessas* (Duarte, 1962), “Zé é representante do povo, enquanto o padre, com a colaboração de um bispo e de um delegado de polícia, representa a autoridade constituída” (BERNARDET, 2007, p. 67). Tais manifestações religiosas foram então perseguidas por outra instituição, já que a promessa feita em terreiro de Iansã para Santa Bárbara revela que “a impossibilidade de diálogo entre o sino da igreja e o berimbau cria uma tensão que se resolve com a morte de Zé, que é colocado na cruz com a qual a massa arrombará a porta da igreja” (BERNARDET, 2007, p. 67). Em linhas gerais, esta obra pode ser observada a partir do primeiro movimento na formação do candomblé, onde “ao longo do processo de mudanças mais

ECO-REBEL

geral que orientou a constituição das religiões dos deuses africanos no Brasil, o culto aos orixás primeiro misturou-se ao culto dos santos católicos para ser brasileiro, forjando-se o sincretismo” (PRANDI, 2004, p. 224).

Segundo Bernardet (2007), no contexto analisado é proposta uma filmografia que coloca em cena as “chagas da sociedade brasileira” (p. 65), que no entanto apenas ilusoriamente trata-se de obra para o povo.

Essa intenção era utópica: os filmes não conseguiram travar diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com estes últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo. (BERNARDET, 2007, p. 65)

É justamente na filmografia de Glauber Rocha que Bernardet (2007) percebe a gênese de um novo posicionamento, onde “[...] os filmes brasileiros não devem denunciar o povo às classes dirigentes, mas sim denunciar o povo ao próprio povo” (p. 66). *Barravento* (Rocha, 1962) coloca em tela a exploração sofrida por uma comunidade de pescadores, que vê seu principal instrumento de trabalho, uma rede de pesca alugada, ser retomada por seu proprietário. Neste cenário, enquanto alguns revoltam-se com o gesto do dono do meio de produção, “o Mestre luta para que a comunidade não se modifique, e espera que as soluções venham não dos homens, mas sim de Iemanjá, protetora de Aruã” (BERNARDET, 2007, p. 73). Além do próprio Aruã (Aldo Teixeira), insere-se na trama Firmino (Antônio Pitanga) com o objetivo “[...] de quebrar o mito de Aruã e de levar os homens a resolver por si próprios os seus problemas, em vez de esperar soluções divinas” (BERNARDET, 2007, p. 74). Logo, segundo Rodrigues (2001), na obra de Glauber, “o negro moderno e urbanizado derrota o negro semitribal e mais próximo das raízes africanas. *Barravento* é assim um filme revolucionário no estrito sentido do termo e aceita a máxima de que ‘a religião é o ópio do povo’” (p. 102).

[...] a década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar “crítica dialética” da cultura popular, marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas. (XAVIER, 2007, p. 24)

Em sua análise, Xavier (2007) destaca a presença da ambiguidade na obra de Glauber Rocha, já que este “no seu estilo convulso, adere e se afasta do objeto do seu discurso, num

ECO-REBEL

movimento que torna ambíguo os valores que, em última instância, a orientam, assim como torna opacos certos episódios de sua história” (p. 49). Por outro lado, Bernardet (2007) utiliza-se da contradição para pensar tal cinema, pois considerando que a figura de Firmino ilustraria tão somente o papel do revolucionário, então “esse fato mostra que pode haver contradições bastante profundas entre a estrutura de uma obra e o conteúdo que conscientemente o autor quis pôr nela” (p. 80).

De todo modo, obra atenta ao pensamento político do período, em *Barravento* (Rocha, 1962), segundo Glauber (1997) “[...] o filme parte, embora primariamente, de ‘a religião é o ópio do povo’” (p. 125), para construir uma estrutura onde as religiões sejam “jogadas no chão” (ROCHA, 1997, p. 127), mas que ao mesmo tempo mergulha nos encantos de Iemanjá. Já que, como argumenta Bernardet (2007), “paradoxalmente, a primeira tentativa de Firmino consistirá em fazer uma macumba contra Aruã, a fim de que pereça no mar” (p. 74). Para o próprio Glauber (1997), “é um filme gritado. É um filme de explosões. É um filme de tensão crescente - um filme místico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme” (p. 127).

Nos anos 1960, embora o eixo da discussão cultural fosse político, esta questão do “caráter nacional” se fez presente de diferentes formas, e o Cinema Novo foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular - basta ver *Barravento* (Glauber, 1962), *Garrincha - alegria do povo* (Joaquim Pedro, 1962), *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). (XAVIER, 2006, p. 21)

Em *Garrincha - alegria do povo* (Andrade, 1962), há pouco dos terreiros, mas a obra não deixa de citá-los, embora na superfície. De qualquer maneira, tanto a religião quanto o esporte são colocados também na chave da alienação. De acordo com Bernardet (2007), “se *Rio 40 graus* mostrava o jogo como uma festa popular, *Garrincha, alegria do povo* [...] e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965), dois documentários, vêm no futebol uma manifestação histórica que aliena o povo” (p. 112).

Neste cenário, a sequência acerca da superstição é estrutura que oferece alguns questionamentos relevantes, já que aparenta colocar em um mesmo balaio signos tão diferentes: uma rezadeira e lavadeira, Dona Delfina, que “tem arrancado fora aparelhos de gesso das pernas de Garrincha para curá-lo com água benta e pinceladas de galhos de arruda”, a presença da superstição na cultura do país, já que “o futebol brasileiro todo escraviza-se aos mais estranhos feitiços para defender-se de uma derrota”, e práticas supersticiosas empregadas pelos atletas, que

ECO-REBEL

entravam em campo “[...] preferindo continuar com as mesmas e já surradas camisas que tinham usado nas últimas vitórias internacionais da seleção”.

Esta sequência, que aborda a superstição, é embalada por um ponto cantado à doce e branda, Ewá. Orixá mais presente no Candomblé, que está ligada às águas, tecendo um fio de diálogo com o ofício de Dona Delfina, lavadeira. Neste sentido, a escolha sonora indicaria a filiação religiosa dela, mas é utilizada de forma pejorativa. Os tambores amarrados ao discurso parecem indicar que a superstição estaria de alguma forma conectada com os terreiros. No entanto, no filme nenhuma das características apresentadas é exclusiva das religiões de matriz afro-ameríndias, nem as definem.

Neste sentido, é importante analisar a sequência também em contraste com a cena anterior, onde o traumatologista do clube comenta a particularidade médica das pernas de Garrincha, inclusive dá o doutor seu diagnóstico olhando diretamente para a câmera. Por outro lado, quando começa o comentário sobre a superstição, Dona Delfina, não pode descrever seu ofício, nem dar sua opinião, já que sua voz é silenciada pela trilha sonora e pela narração, que arremata: “Dona Delfina é lavadeira e diz que tem 100 anos de idade”. Assim, questiona-se os saberes da lavadeira, mas não o conhecimento do médico, logo o discurso alinha-se à marginalização dos ofícios tradicionais de cura.

De acordo com Bernardet (2007), ainda propondo variações sobre o mesmo tema, *A Falecida* (Hirszman, 1964), encena “o marasmo, a estagnação, a decomposição das coisas e das pessoas, a impotência. *A falecida*, baseado em peça de Nelson Rodrigues, é a história de uma alienação” (p. 111). Neste caso, a alienação da classe média encarnada na figura de Zulmira (Fernanda Montenegro), que “está inteiramente cortada da vida real, e oscila, em sua morbidez, entre práticas religiosas ou supersticiosas e a agência funerária que prepara seu caixão” (p. 112). No filme, os terreiros aparecem na fala de Zulmira, quando ela desconfia que os sintomas que a atormentam são frutos de alguma macumba. Diz ela: “Macumba!”, ouve a zombaria do companheiro, repete com o Cristo ao fundo pendurado em uma cruz do cenário: “Macumba, sim, senhor”.

No cair da noite da primeira metade da década de 1960, uma aparição insólita assombra o cinema, é *Zé do Caixão* que nasce na encruzilhada das sete artes. Legítima encarnação, o filme *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (Marins, 1964) reverbera a presença de Exu no próprio corpo do cineasta. Considerando que, se Exu “não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio” (PRANDI,

ECO-REBEL

2018), Mojica “começou do nada” (FERREIRA, 2016), se “Exu não tinha profissão, nem artes, nem missão” (PRANDI, 2018), Mojica era o “cineasta simples e inculto” (FERREIRA, 2016), se “Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro” (PRANDI, 2018), Mojica fazia o mesmo no Brás e criava seu cinema no ato da experimentação pura, pois “ele havia abandonado a escola na quinta série, aos 13 anos de idade, com a desculpa de que iria trabalhar, mas logo esqueceu a promessa e passou a se dedicar apenas ao seu estúdio no galinheiro” (BARCINSKI, 2015).

José Mojica Marins misteriosamente descobriu como modelar na própria carne o personagem mítico da cinematografia brasileira que, segundo Ferreira (2016), trata-se da “encarnação do experimental em nosso cinema”. Com esta película o realizador insere-se no debate e, já que de acordo com Barcinski (2015) “seu maior feito foi conseguir adaptar os clichês do cinema fantástico para a realidade brasileira” (p. 174), agrega à cena a figura emblemática de Exu. No entanto, o cineasta acaba fazendo coro com a interpretação de que a religião é mais um dos motores da alienação.

Em enquadramento bastante simbólico, Josefel Zanatas (José Mojica Marins) perpetua o famigerado gesto de chutar a macumba, em plano detalhe. Quando encontra o trabalho na encruzilhada, o coveiro toma a oferenda nas mãos alegando ser seu dia de sorte e profana o sagrado. Partindo da noção, de acordo com Dravet e Castro (2014), que argumenta que “o cinema parece ser uma das formas de expressão que favorece certos não-ditos da sociedade e da cultura neste país” (p. 1), o gesto agressivo do personagem maldito parece selar o último prego no caixão das manifestações religiosas no período, não apenas àquelas de matriz afro-ameríndias, mas toda e qualquer forma de crença. Por fim, antes de empregar ao pé da letra a expressão que recomenda chutar que é macumba, Zé do Caixão blasfema equivocadamente: “até o diabo está aqui, não é?”.

Já em *Viramundo* (Sarno, 1965), o cineasta coloca em tela as idas e vindas dos migrantes que diariamente descem na estação de trem da capital em busca de melhores condições materiais. O filme reserva grande parcela de seu tempo ao comentário acerca das religiões, propondo uma montagem paralela entre os rituais pentecostais e umbandistas, pois “os operários, desempregados, sem organização social que lhes permita lutar e defender seus direitos, ou afundados numa ideologia considerada pequeno-burguesa, mergulham na religião, no transe catártico, na alienação, no ópio do povo” (BERNARDET, 1985, p. 23).

Assim, a narrativa cíclica iniciada com a chegada na estação, passa então a elencar os desafios e desencantos dos operários que enfrentam a cidade, o que de corte em corte leva-os até

ECO-REBEL

a sequência da religião, última parada antes de outra cena na estação, quando desamparados se vão, enquanto outros chegam recomeçando a mesma história para além do filme. Logo, na obra a religião, seja pentecostal ou umbandista, pode ser interpretada como um derradeiro apelo, antes de regressar para a terra de origem.

É fato que em nenhum momento usa-se a palavra “alienação” no filme, nem há nenhum comentário do locutor ou qualquer outro a respeito das religiões. Mas a construção do filme leva a interpretar o transe como manifestação de desespero histórico de pessoas sem saída, e da alienação. (BERNARDET, 1985, p. 27)

Geraldo Sarno com o conjunto de sua obra revela diferentes matizes das formas de representar a cultura popular no cinema. Se, por um lado, “aqui, ao nível da tese, o realizador de *Viramundo* rejeita a umbanda tanto quanto o pentecostalismo” (BERNARDET, 1985, p. 30), lembra Bernardet (1985) que os modos de filmar escolhidos pelo realizador acabam por, paradoxalmente, promover certa simpatia do público em face da umbanda, já que embora ambos os cultos sejam colocados lado a lado na montagem paralela, o ritual pentecostal é definido pela câmara como autoritário. Sarno está semeando, então, o que virá a colher nos anos 1970, já que “[...] quando, uns oito anos mais tarde, interpretará o candomblé de forma extremamente positiva no seu documentário *Iaô*, não estranharemos, porque os germes dessa positividade estão presentes aqui, apesar da negatividade da interpretação” (p. 30-31).

Encerrando os trabalhos: considerações finais

De acordo com Simas e Rufino (2018), “a partir das sabedorias aqui reivindicadas não há batalha sem mandinga e mandinga sem batalha” (p. 105), nesta conjuntura tampouco há cinema sem mandinga, nem mandinga sem cinema. Embora houvesse no período “[...] de um lado, a idéia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta nestes traços de cultura [...]” (XAVIER, 2006, p. 21).

Enquanto a cinematografia do período apresenta-se para alguns como contradição (Bernardet; Rocha), para outros como ambiguidade (Xavier) ou paradoxo (Bernardet), nesta análise, entende-se a abordagem empregada no período a partir da ambivalência própria da figura conhecida pelo nome Exu.

ECO-REBEL

Do ponto de vista religioso, Exu é o Orixá do movimento, da comunicação e mensageiro entre homens e deuses. Exu é também o nome atribuído aos espíritos guardiões e protetores que acompanham e cuidam dos humanos. São seres de luz que conhecem as trevas, o que lhes dá a característica ambivalente de serem transitantes entre o bem e o mal. (DRAVET; CASTRO, 2014, p. 3).

Assim, os anos 1960 estariam marcados por filmes essencialmente exusíacos, que ora acendem velas, ora lançam pedras. Um cinema de estrepulia, que brinca e joga, transitando entre o bem e o mal. Enquanto o faz, abre os caminhos para o cinema brasileiro enraizado em sua própria cultura, que vive e viverá, entre tantos outros cenários, também nos terreiros.

Referências

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda:** a caméra-stylo. Tradução: Matheus Cartaxo. L'écran français, nº 144, 1948.

BARCINSKI, André. **Maldito:** a biografia. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo de. **O imaginário do mal no cinema brasileiro:** as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-Compós, Brasília, v. 17, n. 1, jan/abr, 2014.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

PRANDI, Reginaldo. **O Brasil com Axé:** candomblé e umbanda no mercado religioso. Estudos Avançados 18 (52), 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo.** Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema.** Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

ECO-REBEL

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmografia

À Meia Noite Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Arildo Iruam, Geraldo Martins, Ilídio Martins. São Paulo (SP), 1964.

A Falecida. Direção: Leon Hirszman. Produção: Aloísio Leite Garcia, Joffre Rodrigues. Rio de Janeiro (RJ), 1964.

Bahia de Todos os Santos. Direção: Trigueirinho Neto. Produção: Trigueirinho Neto. São Paulo (SP), 1960.

Barravento. Direção: Glauber Rocha. Produção: Braga Netto, David Singer, Rex Schindler, Roberto Pires. Salvador (BA), 1962.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes, Luiz Paulino dos Santos. Rio de Janeiro (RJ), 1964.

Garrincha - Alegria do Povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro (RJ), 1962.

O Pagador de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. São Paulo (SP), Cinedistri, 1962.

Rio 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mário Barroso, Ciro Freire Cúri, Loius-Henri Guitton, Pedro Kosinski, Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (RJ), 1955.

Subterrâneos do Futebol. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Thomas Farkas. São Paulo (SP), 1965.

Viramundo. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomas Farkas. São Paulo (SP), 1965.

Aceito em 15/12/21.

ECOLINGUÍSTICA: REVISTA BRASILEIRA DE
ECOLOGIA E LINGUAGEM (ECO-REBEL), V. 7, N. 3, 2021.