

A CIDADE DE ROMA (RE)VISTA EM *CLARO*, FILME “TRICONTINENTAL” DE GLAUBER ROCHA

Anderson Jorge Pereira Bessa¹

RESUMO:

O cineasta Glauber Rocha, por meio de uma série de textos e filmes, buscou instituir uma cinematografia própria ao “Terceiro Mundo”, a qual foi concebida e praticada por meio do que denominou “Cinema Tricontinental”. *Claro*, filmado em Roma, em 1975, sintetiza alguns dos principais questionamentos vinculados àquela proposta, qual seja, a de ativar um cinema político voltado ao “Terceiro Mundo”, no qual a denúncia da opressão imperialista é fator crucial.

Palavras-chave: Cinema; Glauber Rocha; Terceiro Mundo; Imperialismo.

ABSTRACT:

The filmmaker Glauber Rocha, through a series of texts and films, sought to establish its own cinematography to the “Third World”, which was conceived and practiced through what he called “Tricontinental Film”. *Claro*, shot in Rome in 1975, summarizes some of the key questions related to that proposal, that is, to activate a political cinema returned to the “Third World”, in which the withdrawal of imperialist oppression is crucial factor.

Keywords: Cinema; Glauber Rocha; Third World; Imperialism.

Em notável obra na qual ressaltou a existência de uma relação estreita entre o cinema e a crença, Gilles Deleuze constatou: “É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo”. Dentre os caminhos pelos quais o cinema promoveria tal crença, Deleuze destacou o seu desenvolvimento no sentido da transformação do mundo pelo homem. Para o autor, a “fé revolucionária” seria o elemento capaz de restituir a crença humana no mundo terreno. Esse fator de devoção inspirou muitos cineastas e, mais precisamente, “a paixão revolucionária tomou conta do cinema do Terceiro Mundo” (DELEUZE, 2005: p. 206-207). Em que pese a centralidade atribuída ao cinema na análise deleuziana, é possível identificar em Eric Hobsbawm uma leitura até certo ponto próxima à do filósofo francês, na qual, uma vez mais, é estabelecido um nexo entre a restauração da crença humana num mundo mais justo e o “Terceiro Mundo”, cujo eixo reside no potencial revolucionário desse espaço no contexto das lutas de descolonização afro-asiáticas e da consolidação da Revolução Cubana. (HOBSBAWM, 2005: p. 337-362).

¹ Uerj – Doutorando / E-mail: andersonbessa02@gmail.com

Num caso específico, a referida convergência entre cinema, revolução e “Terceiro Mundo” é inequívoca. Trata-se do ainda pouco estudado “Cinema Tricontinental”, refletido e praticado pelo cineasta Glauber Rocha entre o final da década de 1960 e ao longo do decênio seguinte. O estudo dos fundamentos teóricos que o caracterizam constituiu objeto de pesquisa antes trabalhado em dissertação de Mestrado (BESSA, 2008). Tal análise, contudo, referiu-se ao exercício glauberiano por meio dos problemas colocados pelo filme que inaugura a trilogia “Tricontinental”: *O leão de sete cabeças*, rodado no Congo-Brazzaville, em 1969. Contudo, num texto publicado em 1970, logo após concluir, na Catalunha, as filmagens de *Cabeças cortadas*, Glauber Rocha admitiu que a sua tarefa como “cineasta tricontinental” não havia chegado a termo e escreveu: “Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada por seu próprio mercado nascerá um cinema revolucionário tricontinental”. No mesmo escrito declarou acerca do embasamento estético que nortearia o “Cinema Tricontinental”: “[...] é necessário criar essa estética. [...] O cineasta do Terceiro Mundo não deve [...] insistir em imitar a cultura dominadora” (ROCHA, 2004: 236-237). Tais palavras que realçam a necessidade de instituir uma cinematografia própria ao “Terceiro Mundo” fundam uma problemática, a saber: o estudo dos atributos políticos e estéticos que identificam o “Cinema Tricontinental”. Glauber Rocha arrogou a si a empreitada de elaborar em um conjunto de textos as bases teóricas desse cinema, as quais pôs em prática em três filmes: *O leão de sete cabeças* (1970), filmado no Congo-Brazzaville; *Cabeças cortadas* (1970), realizado na Espanha; e *Claro* (1975), rodado na Itália.

É forçoso reconhecer que a feição politicamente comprometida que o “Cinema Tricontinental” carrega se relaciona a um momento histórico animado pela consciência anti-imperialista. Isto não significa, todavia, que a produção cultural glauberiana opere como realidade absolutamente condicionada pelas condições sociopolíticas vigentes àquela época. Ao contrário, é mais fértil conceber a atividade criadora como exercício inventivo inflamado pela disposição combativa peculiar a um período no qual as lutas de libertação contra a dominação imperialista estavam na ordem do dia. É preciso, então, concordar com Ismail Xavier e sua afirmação de que o cinema realizado por Glauber Rocha perfaz um movimento que se expande do sertão nordestino ao Brasil em geral; deste, avança em direção à América Latina e ao “Terceiro Mundo” como um todo (XAVIER, 2004: p. 117-118).

Eis uma asserção habitual entre os que abordaram o universo cinematográfico glauberiano. Contudo, a fortuna crítica existente conferiu atenção demasiada às obras de grande prestígio junto à crítica e ao público e que acumularam numerosos prêmios no Brasil e no exterior

como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) – obras, convém destacar, vinculadas ao fartamente estudado movimento cinematográfico brasileiro denominado “Cinema Novo”. Fica assim comprometido o estudo dos filmes que Glauber Rocha realizou no exterior e que constituem o “Cinema Tricontinental”. Nas páginas seguintes, ao contrário, a proposta é justamente a de abordar um dos filmes que compõem o “Cinema Tricontinental” – mais especificamente aquele intitulado *Claro*, objetivando não um estudo exaustivo desse filme, mas realizando um mero exercício de reflexão que se volta para as suas primeiras sequências, as quais estabelecem um diálogo crítico com a tradição imperialista ocidental tendo a cidade de Roma como ponto de partida.

Nesse caso, é proveitosa a citação a seguir:

“Ninguém pensa a cidade em isolamento hermético. Forma-se uma imagem dela por meio de um filtro da percepção derivada da cultura herdada e transformado pela experiência pessoal. Dessa forma, a investigação das ideias [...] sobre a cidade nos conduz inevitavelmente para fora de seu enquadramento próprio, pondo em jogo miríades de conceitos e valores sobre a natureza do homem, da sociedade e da cultura”. (SCHORSKE, 2000: p. 293).

A citação de Carl E. Schorske elucidam-nos que uma reflexão acerca da cidade deverá levar em conta o fato de que os valores que caracterizam um indivíduo são fundamentais para a compreensão da imagem que ele constrói de uma cidade, visto que seu modo de percebê-la é filtrado pela cultura que o formou. Tal constatação é válida para iniciar um questionamento sobre os tipos de relações que um sujeito histórico imbuído de determinadas concepções políticas, sociais e estéticas – as quais, forjadas em um contexto histórico muito preciso – poderia tecer, por exemplo, com a cidade de Roma. Mais precisamente, que imagem desta cidade que é considerada um dos centros da civilização ocidental poderia ser formada, ou melhor, filmada, por um cineasta como Glauber Rocha, cuja obra sempre foi regulada por um esforço simultaneamente político e estético no sentido de criticar a exploração e as mazelas derivadas do expansionismo ocidental e sofridas pelos povos que em sua época se agrupavam sob a designação de “Terceiro Mundo”?

Antes de esboçar uma resposta para tal indagação, cumpre ressaltar que *Claro*, filmado em Roma, em 1975, sintetiza alguns dos principais questionamentos vinculados à proposta glauberiana de ativar um cinema político voltado ao “Terceiro Mundo”, no qual a denúncia da opressão imperialista e a objeção aos enunciados da “missão civilizadora” atuam concomitantemente. O contexto histórico em que tal obra surgiu e que permite melhor

compreendê-la, isto é, marcado pela passagem da década de 1960 à década seguinte, constitui uma época em que o processo de descolonização afro-asiático ainda não estava concluído, bem como os efeitos decorrentes da emergência da noção de “Terceiro Mundo” eram capazes, ainda, de incitar o imaginário de todos aqueles que tomaram o anticolonialismo e o anti-imperialismo como seus estandartes – ambos os aspectos, convém ressaltar, influenciando decisivamente sobre a atividade fílmica glauberiana.

É historicamente notória a afirmação de que a inversão sucedida na situação dos povos mantidos sob o jugo imperialista corresponde ao advento da Segunda Guerra Mundial – responsável por impelir o declínio dos velhos impérios coloniais, dando ensejo à marcha da descolonização e à emancipação política da África e da Ásia. Maria Yedda Leite Linhares (LINHARES, 2005, p: 35-64) advertiu que variados fatores incidiram nesse movimento: muitos deles relativos à bipolarização mundial subsequente ao pós-guerra.

Obviamente, o prestigioso lugar ocupado pelos Estados Unidos no panorama internacional e as suas relações tensas com a extinta União Soviética, ambos ansiando lograr a preeminência mundial, constituíram aspectos de influência decisiva nas lutas de libertação nacional. Principalmente em regiões onde estavam em jogo questões alusivas a interesses econômicos, localização estratégica e posições ideológicas das lideranças locais. Manter sob controle a progressão comunista e o avanço do ideário comunista fazia parte dos designios norte-americanos. Por seu turno, a União Soviética desfrutava de grande admiração nos meios políticos e intelectuais de esquerda, conquistando amplas parcelas de simpatizantes entre os que pelejavam pelo rompimento das amarras coloniais.

Foi em tal conjuntura que emergiu a noção de “Terceiro Mundo”, a qual, não obstante sua complexidade analítica, possibilita a identificação de algumas peculiaridades que asseguram o reconhecimento de qualidades intrínsecas aos territórios agrupados sob tal denominação (VIGEVANI, 1994). Isto é: tais países assemelhavam-se não somente pelo fato de estarem sujeitos à pobreza e à dependência extremas, mas o despertar do sentimento “terceiro-mundista” também foi indicativo do esforço aplicado ao alcance do desenvolvimento e da afirmação de uma nova identidade com capacidade propositiva em nível internacional. Nesse sentido, o anticolonialismo e o anti-imperialismo converteram-se em bandeiras do “Terceiro Mundo”. Falava-se, então, na construção de uma independência autêntica a rejeitar qualquer tipo de hegemonia, carreando a denegação a todas as formas de dependência e subordinação – fossem elas de tipo econômico, cultural, político ou militar.

Eric Hobsbawm escreveu que as características originariamente regionais do “terceiro-mundismo”, essencialmente afro-asiáticas, foram deixadas para trás graças à consolidação da Revolução Cubana de 1959. E, desde então, o grupo não alinhado tornou-se “tricontinental”. Além disso, declara o autor, sejam quais forem os modos de interpretar as modificações ocorridas no “Terceiro Mundo”, é ilógico negar o fato de que em sua totalidade ele se diferenciava do “Primeiro Mundo”. Ao menos num certo aspecto: quer dizer, por ser a imagem de um vasto espaço geográfico político e socialmente instável cujo potencial revolucionário não oferecia dúvidas (HOBSBAWM, 2005, p: 350).

As páginas dedicadas por Eric Hobsbawm à análise do “Terceiro Mundo” em sua relação estreita com a ideia de “revolução” são de grande valor para a compreensão do modo como Glauber Rocha experimentou a época vivenciada como temporalidade repleta de potenciais libertadores, a qual instigou o artista à ação através da elaboração de um pensamento e de uma prática cinematográficos que deram origem ao “Cinema Tricontinental”. Do período vivido com intensidade proveio a fé do cineasta de que a liberdade plena estava em vias de ser conquistada. E, dos questionamentos do seu tempo, extraiu tanto as temáticas que com persistência se identificam em seu pensamento e em seus filmes quanto o radicalismo de sua orientação estética, repercutindo e prolongando os debates contemporâneos.

Tais constatações apontam para o que Gérard Chaliand chamou de “euforia terceiro-mundista”. Que rompeu em meados da década de 1950, durante o curso da guerra argelina, e que rapidamente adquiriu reforço com a radicalização da Revolução Cubana. Traço distintivo das décadas de 1960-1970, essa “euforia” não se restringiu às realidades políticas do “Terceiro Mundo”. Embora diga respeito aos três continentes atrelados ao jugo estrangeiro, a força de tal ideário também se irradiou por todo o mundo ocidental, extasiando, sobretudo, os artistas, intelectuais e lideranças estudantis. A opção socialista, frequentemente, era comunicada pelos dirigentes dos países afro-asiáticos, além de regular os esforços de numerosos movimentos armados em terras latino-americanas.

Grupos guerrilheiros conduziam as suas operações crentes de que elas surtiriam efeito em prazo relativamente curto. E caso o pesquisador questione as aspirações conjuntas dos países da África, Ásia e América Latina, é possível alcançar um denominador comum a todos eles. Há de se reconhecer, portanto, que o anseio geral se identificava na decisão de levar a cabo uma independência de fato a possibilitar um desenvolvimento real e autônomo. Daí a alegação de

Gérard Chaliand que assegurou a existência de uma situação global sobre a qual pairava um espectro revolucionário. O “mito terceiro-mundista”, encarnado em plenitude na guerra do Vietnã, agenciava a própria potência na convicção de uma ação popular que não sucumbiria e triunfaria aos obstáculos infligidos pelas nações poderosas para a obtenção da liberdade (CHALIAND, 1977, p: 8-35).

Não é casual a insistência em dedicar algumas páginas às circunstâncias históricas que permitem falar do desabrochar de um “sentimento”, de uma “euforia” e até mesmo de um “mito terceiro-mundista”. Tudo o que foi dito até aqui a respeito da conjuntura de ascensão do “terceiro-mundismo” possui extremo valor. Se encaro a efervescência epocal como fenômeno intimamente ligado à criação do “Cinema Tricontinental” é porque as condições sociotemporais do cineasta são consideradas como estímulos formativos e, como tais, possuem ressonância em seu pensamento e em sua prática cinematográficos. Por atenção a esses princípios, o estudo atribui projeção à atividade criativa de Glauber Rocha como exercício inventivo incitado pela disposição combativa peculiar a um momento histórico que reclamara e pusera em ação várias lutas de libertação contra os penosos embaraços gerados pela dominação.

Portanto, a repercussão desse ideário “terceiro-mundista” incidiu na realização cinematográfica de Glauber Rocha, que se tornava um expoente do cinema político e um dos principais representantes do “terceiro-mundismo” na esfera cultural. A Palma de Ouro de melhor direção conquistada em Cannes (XXII Festival, 1969) pela composição do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” consolidou seu prestígio no cenário internacional. As propostas de trabalho que então surgiram no exterior, aliadas ao recrudescimento da censura imposta no Brasil pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), resultaram na opção pelo exílio, durante o qual realizou, entre outros filmes, *Claro*.

Um estudo das sequências iniciais do filme pretende fornecer uma resposta concisa e, vale frisar, parcial, à indagação levantada nas primeiras páginas deste texto; e, graças ao acréscimo de outros elementos à análise, é mesmo possível reformular a questão: à “cidade eterna” – centro do antigo Império Romano, sede do papado, capital da Itália, berço da civilização ocidental e, como tal, destino turístico dos mais procurados – qual o olhar projetado por um cineasta que fundia o fazer artístico e o compromisso político, embalado por um contexto histórico animado pelas lutas de descolonização e no qual diversos intelectuais posicionavam-se francamente contra as matrizes discursivas imperialistas que postularam a superioridade ocidental com base na ótica civilizadora?

Enfim, o que Glauber Rocha, “homem do “Terceiro Mundo” cuja “aproximação com os problemas é radicalmente anti-imperialista e anticultura europeia”², pretende tornar *Claro* em Roma? Nessa forma peculiar de praticar o espaço (CERTEAU, 2013, p: 157-177), o olhar politizado lançado sobre os costumes das elites habitantes de Roma e às suas construções arquitetônicas busca adquirir a força de um manifesto.

Os primeiros dez minutos do filme constituem três planos-sequências interligados. Em todas elas, ruínas do antigo Império Romano são filmadas sempre repletas de turistas, em sua grande maioria com grandes máquinas fotográficas penduradas no pescoço. Ao longo desse cenário, a atriz francesa Juliet Berto, esposa de Glauber Rocha à época, movimenta-se de forma circular, quase dançando, às vezes simulando um estado de quase êxtase, tornando ainda mais exuberante o poncho mexicano que veste. Como parte da trilha sonora, um canto africano, ecoado pelas vozes de Juliet Berto e Glauber Rocha, se mistura com gritos e conversação – tudo contribuindo para deixar atônitos os turistas ali presentes. No que parece ser o pátio de um antigo palácio romano, e agora sob o som de uma ópera, a atriz simultaneamente corre e movimenta-se com suavidade; faz pose para a câmera em frente às antigas esculturas ali localizadas, simulando o gestual de uma delas. A perplexidade dos turistas é quase generalizada. Em seguida, vemos Juliet Berto debater-se, segurando em uma das grades de proteção das ruínas. Em frente ao Coliseu, Glauber Rocha aparece e a ampara. Ela foge e rola pelo chão entre os turistas. Glauber Rocha chuta-a, empurra-a com o pé, atraindo toda a atenção de um grande grupo de turistas japoneses.

Nessa prática incomum diante da cidade plena de monumentos, Juliet Berto enuncia o modo como experimenta aquele espaço. Junto com gestos que remetem ao ato de dar tiros, afirma em direção às ruínas: “Ouço vozes de fantasmas... Eu mato... Mato fantasmas, vampiros... Olhe... A decomposição da civilização ocidental”.³ Por fim, na mesma área das ruínas, um plano geral de uma praça circular com uma grande estátua equestre no centro. Juliet Berto a observa com risos. Logo a seguir, captada sob vários ângulos, a estátua equestre é apreendida por Glauber Rocha nos seguintes termos: “O centro do imperialismo... O resultado da conquista imperialista

² Assim Glauber Rocha identificou a si e embasou sua postura no cinema e em seu trabalho teórico em uma de duas entrevistas concedidas em Havana em novembro de 1971, as quais foram transcritas, organizadas e publicadas por seu filho Eryk Rocha. ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 110.

³ Claro. Direção: Glauber Rocha. Itália: Alberto Maruchi para DPT-SPA, 1975. 106 min., cor. Cópia da Cinemateca Brasileira.

de Roma sobre o Terceiro Mundo... César... A sede do imperialismo fixado aqui, debaixo das pastas deste cavalo, deste cavalo monstruoso. Esta é a última imagem do Ocidente”.⁴

O que fica *Claro* tomando como base esse breve momento inicial do filme pode ser encarado da seguinte maneira: o ato de fruir os monumentos que a cidade exhibe não pode desvincular-se de um olhar politicamente comprometido, sob pena de se estabelecer uma relação de “empatia” com o vencedor que só beneficia os grupos dominantes, mantendo viva uma tradição que exclui qualquer ato de resistência dos povos oprimidos. Tais “fantasmas” devem ser exorcizados: para tanto, a contemplação da monumental cidade deve ser realizada com distanciamento e de forma extremamente crítica. Óbvio, tais bens culturais têm uma origem que se funda no terror, visto que servem à glória do dominador, percepção bem próxima daquela afirmação de Walter Benjamin segundo a qual “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1986, p: 225). *Claro* parece se afinar muito bem a essa concepção de história elaborada por Walter Benjamin, na qual ressaltam os perigos representados pela transmissão da tradição cultural em sintonia com os feitos dos grupos dominantes.

Ao apelo turístico oferecido por Roma, Glauber Rocha trata de desviar o olhar do passeante que admira Roma e seus monumentos a partir de uma perspectiva politicamente desinteressada. Toda a retórica do poder expressa no monumento equestre, por exemplo, não deve extasiar aos que o contemplam. Antes, toda uma tradição de opressão que se desenrolou no tempo e que o cineasta identifica sob as patas do detestável e monstruoso cavalo de César deve ser encarada como a última imagem do Ocidente. “Escovar a história a contrapelo”, conforme a fórmula expressa por Walter Benjamin, consiste nessa operação que recusa qualquer identificação objetiva com o cortejo triunfante dos dominantes.

Num contexto histórico em que as lutas pelo fim da opressão imperialista estavam na ordem do dia, o milenar e sempre atualizado cortejo triunfante suposto em tantas estátuas equestres e outros tantos arcos de triunfo não podia ser historicamente gozado sob as bases da carícia no sentido do pelo, ou seja, conforme aquela perspectiva do turista arrebatado que se permite juntar ao cortejo triunfal que marchou, e ainda marcha, sobre tantos povos subjugados.

⁴ Claro. Direção: Glauber Rocha. Itália: Alberto Maruchi para DPT-SPA, 1975. 106 min., cor. Cópia da Cinemateca Brasileira.

Em vez de apreciar o imperialismo sentado na sela do cavalo do monumento equestre, Glauber Rocha pretende deixar *Claro* a milenar iniquidade transmitida ao longo dos anos fixada justamente embaixo das patas do cavalo de César.

É lacunar, sem dúvida, essa análise que se fundamenta apenas em poucas sequências do filme. Aspectos fundamentais, teóricos e práticos, do que Glauber Rocha denominou “cinema tricontinental” foram deliberadamente, por ora, deixados de lado. Contudo, espera-se que o estudo possa servir como uma demonstração prática daquela proposição segundo a qual a mobilidade preconizada pela cidade admite várias formas de apreendê-la. Apreensão politicamente comprometida no caso do filme de Glauber Rocha.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1.

BESSA, Anderson Jorge Pereira. *Por um cinema político “tricontinental”: a guerrilha imagética de Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais*. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. 2007. 285f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 32. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINHARES, Maria Yedda Leite. Descolonização e lutas de libertação nacional. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX: o tempo das dúvidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 3, p. 35-64.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SCHORSKE, Carl E. “A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler”. In: *Pensando com a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIGEVANI, Tullo. *Terceiro Mundo: conceito e história*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

* * *

Como citar:

BESSA, Anderson Jorge Pereira Bessa. A cidade de Roma (re)vista em *claro*, filme “Tricontinental” de Glauber Rocha. **Revista Transversos**, Rio de Janeiro, Vol. 04, nº. 04. Ano 02. abr.-set. 2015. pp. 47-56. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528.