

UM PROJETO (AN)ARQUEOLÓGICO DO CURTA-METRAGEM *CRUZ NA PRAÇA*, DE GLAUBER ROCHA (1959)

Fabrizio Fernandez*

Resumo: este artigo pretende apresentar o projeto arqueológico para o curta-metragem *Cruz na Praça* (1959), de Glauber Rocha. Considerado o primeiro tratamento direto sobre o tema da homossexualidade no cinema queer¹ brasileiro, os negativos deste filme estão desaparecidos há mais de 50 anos, de acordo com registro na Cinemateca Brasileira. O trabalho de escavação dos vestígios desta produção audiovisual pretende retomar um período em que Glauber Rocha havia concluído o seu primeiro filme, *Pátio* (1959), e, no mesmo ano, filmado *Cruz na Praça*, um projeto fílmico que antecede a realização do seu primeiro longa-metragem *Barravento* (1961). À execução desta arqueologia cinematográfica serão utilizadas abordagens metodológicas historiográficas, propostas por Michel Foucault (*Arqueologia do Saber*) e Ziegfried Zielinski (*Arqueologia da Mídia*).

Palavras-chave: cinema brasileiro; cinema queer; Glauber Rocha; *Cruz na Praça*; homossexualidade; arqueologia

UN PROGETTO (AN)ARCHEOLOGICO DEL CORTOMETRAGGIO *CRUZ NA PRAÇA*, DI GLAUBER ROCHA (1959)

Riassunto: questo articolo pretende analizzare il progetto archeologico per il cortometraggio *Cruz na Praça* (1959), di Glauber Rocha. Considerato il primo soggetto diretto sul tema dell'omosessualità nel cinema queer brasiliano, i negativi di questo film sono scomparsi ha più di 50 anni, secondo i registri della Cinemateca Brasiliana. Il lavoro di scavo dei vestigi di questa produzione audiovisiva pretende riprendere un periodo nel quale Glauber Rocha aveva concluso il suo primo film, *Pátio* (1959), e, nello stesso anno, girato *Cruz na Praça*, progetto fílmico anteriore alla realizzazione del suo primo lungometraggio, *Barravento* (1961). All'esecuzione di quest'archeologia cinematografica saranno utilizzati gli approcci storiografici proposti da Michel Foucault (*Archeologia del sapere*) e Ziegfried Zielinski (*Archeologia dei media*).

Parole-chiave: cinema brasiliano; cinema queer; Glauber Rocha, *Cruz na Praça*; omosessualità; archeologia.

Introdução

Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sin

* Mestrando em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob orientação de Gabriel Menotti. Bolsista Capes.

¹ Referência ao termo New Queer Cinema - *NQC*, cunhado pela pesquisadora B. Ruby Rich, em seu ensaio “Uma sensação queer”, publicado no Village Voice, em março de 1992, p. 30-34, com o título “The New Queer Cinema: Diretor’s Cut”.

ônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada ao nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo” (XAVIER, 2001, p.118).

Em 1957, Glauber Rocha publicou o conto “A Retreta na praça”², no livro *Panorama do Conto Baiano*. Dois anos depois, em 1959, ainda em Salvador, o cineasta realizou, aos 20 anos de idade, dois curtas-metragens. O primeiro deles é *Pátio*, com Solon Barreto e Helena Ignez. Segundo dados do *Catálogo Glauber Rocha, Uma revolução baiana* (AATG, 2008), *Pátio* é um filme formalista e influenciado pelo concretismo, utilizando as sobras de negativos do longa-metragem *Redenção*, de Roberto Pires. O segundo curta-metragem é *Cruz na Praça*. Filmado em 35mm, preto e branco, esse curta tem como intérpretes os atores Luiz Carlos Maciel e Anatólio de Oliveira. Na ficha técnica constam, além desses atores, Glauber Rocha como diretor, argumento e roteiro, e Waldemar Lima, como diretor de fotografia e câmera (PIZZINI, s/d). Pode-se afirmar que esse curta-metragem é considerado “o primeiro tratamento cinematográfico feito no Brasil sobre o tema da homossexualidade” (VENTURA, 2000, p. 108).

No entanto, ao contrário de *Pátio*, cujo 120 metros de negativos mantiveram-se preservados no *Tempo Glauber*, entidade responsável pela memória do cineasta, o filme *Cruz na Praça* apresenta um caminho bastante diferente. Na página do *Tempo Glauber* há registros de que o curta teria sido montado, porém sem sonorização (PIZZINI, s/d). Isso significa que nenhuma cópia teria sido gerada para que houvesse um novo contra-tipo (cópia negativa). É partir dessa constatação que este artigo apresenta o projeto arqueológico de um filme cuja presença se dá apenas por vestígios e rastros, desde sua existência material.

Na filmografia online disponibilizada pela Cinemateca Brasileira há outro registro oficial que comprova a existência do filme como “não finalização” e “desaparecido” (CINEMATECA, s/d). A pedido de Glauber Rocha, a Iglu Filmes teria incendiado os negativos logo após a montagem do curta-metragem. O site da Cinemateca também disponibiliza um único fotograma que teria restado dos negativos, além da sinopse onde é possível identificar os temas abordados no filme: homoerotismo e catolicismo. Além disso, em diversos artigos e outros documentos sobre o curta-

² O conto de autoria de Glauber Rocha possui uma trama que “narra o encontro [...] entre um homem e uma mulher no centro de uma praça, ao som [...] de uma banda composta por negros” (SARMIENTO, 2011, p.2). O livro *Panorama do Conto Baiano* conta também com a contribuição de autores, como Jorge Amado, Adonias Filho, Santos Moraes, e outros.

metragem é possível perceber a discordância sobre o título do filme: ora o curta é nomeado *Cruz na Praça*, ora *A Cruz na Praça*, ou seja, percebe-se uma indefinição sobre o uso da “A” na titulação desta produção audiovisual. Neste momento da pesquisa, será feita a opção pelo título *Cruz na Praça*.



Figura disponibilizada na página da Cinemateca Brasileiro

A partir desses e outros vestígios ainda a serem “escavados” sobre o curta-metragem *Cruz na Praça*, é possível perceber a existência deste filme não somente na história do cinema queer brasileiro que aborda o tema da homossexualidade, mas na própria filmografia de Glauber Rocha, um cineasta que se aproximava da realização de seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1961). O próprio Rocha deixou diversos relatos justificando os motivos, sobretudo de caráter estético, que o levaram a não concretizar esta produção. Eis um desses registros:

Nos princípio dos anos 60, eu tinha uma ideia muito vanguardista do cinema, no mau sentido da palavra; fiz dois curta-metragens com este espírito: *Pátio* e *Cruz na Praça*. Este último, não o acabei, porque quando vi o material montado, compreendi que essas ideias já não funcionavam, que minha concepção estética havia mudado. (ROCHA *apud* VENTURA, 2000, p. 78)

Um primeiro Glauber Rocha

Glauber Rocha iniciou sua carreira no último ano da década de 1950. Esse período inicial no extenso universo fílmico do cineasta, que poderia ser considerado como uma etapa pré-*Barravento*, seu longa-metragem de estreia, é um componente importante devido ao uso de uma estética experimental que, posteriormente, reaparecerá na obra deste cineasta. Essa primeira fase poderia ser dividida entre a vivência como cineclubista no Clube de Cinema da Bahia (SILVA, 2010), até a produção de seu primeiro longa-metragem, *Barravento*. É a partir desta produção cinematográfica que se inicia de fato, como expõe o livro *Cartas ao Mundo*, de autoria de Ivana Bentes (1997), a construção do universo glauberiano. Um projeto que pensará questões coletivas, “através de um teatro de ação e da consciência de homens, onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes e nações” (XAVIER, 2001, p. 118). Isto é, um cineasta que pensou um cinema político do Terceiro Mundo, se recusando aos regimentos de uma indústria cinematográfica dominante, para afirmar sua autoria e linguagem próprias. Uma resistência histórica em todas as frentes: estética, econômica e política – talvez, sexual, de gênero.

No caso do curta-metragem *Cruz na Praça*, é possível destacar que o filme dará um tratamento temático a um grupo estigmatizado como eram os homossexuais, na Bahia do final da década de 1950. No Brasil, o estudo *O personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (1995), de Antônio Moreno,³ foi um dos primeiros trabalhos que analisa a presença de expressões sexuais e de gênero no cinema e cataloga mais de 125 títulos, entre as décadas de 1920 até 1990. Conforme o estudo, os personagens homossexuais nos filmes brasileiros são retratados como sujeitos alienados politicamente, de classe média baixa e dotados de um comportamento agressivo. Também possuem tendência à solidão e usam, frequentemente, um gestual feminino exacerbado (MORENO, 1995). Esse estudo se movimenta no sentido de criticar uma visibilidade marcada por personagens estereotipados, que possuem vivência promíscua e marginalizada.

A pesquisa de Moreno, por exemplo, faz referência ao longa-metragem *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido por Trigueirinho Neto, como um dos principais filmes

³ Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp (1995). O estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva sociocultural, o discurso apresentado pelo cinema brasileiro sobre o personagem homossexual.

da década de 1960 – ano seguinte à realização do curta-metragem *Cruz na Praça* – que aborda indiretamente o tema da homossexualidade. O pesquisador Robert Stam (2008) também destaca esse longa-metragem como uma produção “notadamente livre em suas representações sexuais” (STAM, 2008, p. 267). Em *Bahia de Todos os Santos*, o assunto da homossexualidade é narrado como uma espécie de subtexto gay, através do tema da camaradagem. *Bahia de Todos os Santos* é um filme que enfocará, sobretudo, questões raciais com identificação a outro grupo estigmatizado – os homossexuais. O filme de Trigueirinho Neto sugere uma possível aliança entre negros e homossexuais como grupos oprimidos naquele período (STAM, 2008).

Segundo Stam, o próprio Glauber Rocha chegou a saudar esse filme como uma obra-prima de autor, elogiando o seu aspecto de ruptura e espírito de liberdade, além de classificá-lo como um filme profético, que tratou de vários temas que seriam explorados pelo Cinema Novo. Do período inicial na vivência cinematográfica de Rocha, o filme *Barravento* também vai enfatizar a questão racial, porém abordando especificamente a religião afro-brasileira num período de regime ditatorial e no auge da euforia desenvolvimentista. Já em *Bahia de Todos os Santos*, seu diretor, Trigueirinho Neto:

via o desenvolvimentismo como uma forma de neocolonialismo. Em pleno otimismo democrático do início da década de 1960, ele situa o filme em um período ditatorial, prenunciando o autoritarismo que viria com o golpe militar de 1964. (STAM, 2008, p. 277)

Esse período pré-golpe militar pode ser considerado um dos fatores que contribuiu para que o curta-metragem *Cruz na Praça* fosse relegado à condição marginal, isto é, de não exibição. Posteriormente, também a uma situação de desaparecimento dos próprios negativos não sonorizados. Ainda assim, o ano de 1959 foi um período em que esse “primeiro” Glauber Rocha colocou em prática a sua necessidade de um cinema experimental, ao contrário das formas artísticas tradicionais produzidas naquela época.

Trata-se de uma primeira fase em que o cineasta que começava a pensar as teorias de montagem de Eisenstein e a própria presença dos mitos. Ele mesmo classifica que *Pátio* e *Cruz na Praça*, a sua experiência inacabada, foram materializações do inconsciente (GATTI, 1995). Ainda sobre *Cruz na Praça*, o cineasta afirma que seria o

seu mito-Limite,⁴ referindo-se ao longa-metragem *Limite* (1932), de Mário Peixoto, além de destacar:

É um filme barroco-baiano sobre esquizofrenia, relação entre o povo e a religião, Deus e o diabo, a castração e o homossexualismo⁵, o erotismo, enfim, uma experiência bastante delirante. (ROCHA *apud* GERBER, 1975, p. 25)

No livro *Revolução Cinema Novo* (2004), prefaciado por Ismail Xavier, o cineasta reflete sobre suas escolhas estéticas num período em que afirma viver “uma loucura poética” (ROCHA, 2004, p. 110), referindo-se ao ano de 1957, antes de iniciar as filmagens de *Pátio* e *Cruz na Praça*. Um registro significativo, que talvez possa explicar as motivações para a produção desses dois curtas, é quando o próprio Glauber Rocha analisa suas concepções cinematográficas desse período. Sua proposta era buscar um espírito de vanguarda e uma atitude anticlerical, ao se posicionar contra interdições que se davam mais por motivos religiosos e morais e menos por razões políticas.

Segundo Rocha (2004, p. 333), a finalidade dessa luta era resistir contra a “mediocridade do protestantismo, a hipocrisia do catolicismo, a inconsciência servil do candomblé”. Esse pensamento de resistência talvez tivesse impulsionado o jovem cineasta a conduzir dois atores para os arredores de uma igreja católica e fazê-los encenar um encontro entre dois personagens gays, conforme a sinopse disponibilizada pelo Tempo Glauber (PIZZINI, s/d). Nesse caso, um dos vestígios possíveis de investigação seria tentar localizar documentos que descrevam a possibilidade de haver encontros entre homossexuais neste território geográfico utilizado para a encenação do curta-metragem. Esse espaço inclui a Igreja Barroca de San Francisco, a escadaria do Paço, a Praça Terreiro de Jesus, o Pelourinho. São nestes locais onde pode ter havido a encenação de momentos do sexo e de reza. Um momento erótico, tal qual em *Barravento*, e um teológico, como em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963) (XAVIER, 2001): “Em *Cruz na Praça*, Maciel é perseguido por Anatólio girando em torno do Cruzeiro de San Francisco enquanto dentro da Igreja imagens de anjos, santos e monstros barrocos se precipitam em abstração” (ROCHA, 2004, p. 327).

Perceber e trabalhar esses e outros vestígios, a partir de uma perspectiva arqueológica, são alguns dos aspectos que motivaram neste artigo a apresentação desta

⁴ Os negativos de *Limite* (1932), filme de Mário Peixoto, ficaram desaparecidos por vários anos, até serem encontrados e restaurados (GATTI, 1995).

⁵ O termo homossexualismo foi utilizado pela Psiquiatria e substituído por homossexualidade em 1999, pelo Conselho Federal de Psicologia, a partir da resolução 001/99.

pesquisa e também um pouco da trajetória de existência do curta-metragem *Cruz na Praça*, ou *A Cruz na Praça*. As possibilidades de um trabalho de escavação dos rastros deste filme de alguma forma se aproximam daquele realizado por profissionais em terrenos arqueológicos. Porém, trata-se de um trabalho que será desenvolvido especificamente a partir de duas obras e suas abordagens, a saber: *Arqueologia do Saber* (2007), de Michel Foucault, e *Arqueologia da Mídia* (2007), de Ziegfried Zielinski.

Arqueologias – redescobertas do mundo

Este artigo pretende apresentar também duas ferramentas possíveis de investigação para uma (an)arqueologia do curta-metragem *Cruz na Praça*. Uma delas, conforme foi citado anteriormente, é a *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault. Esse autor considera que a história contada, em sua forma tradicional, nunca é sempre a mesma. Nela, há redistribuições que fazem aparecer vários passados, formas de encadeamento e hierarquias de importância, isto é, “várias redes de determinações, várias teleologias” (FOUCAULT, 2007, p. 5). São descrições históricas que trazem diversas ordenações que possibilitam a atualização dos saberes. Essa nova forma de história é que permite avaliar o que Foucault denomina de descontinuidades, tais como “limiar, ruptura, corte, mutação, transformação” (FOUCAULT, 2007, p. 7), de modo a reconstituir um passado, a partir dos documentos e seus rastros, mas não para interpretá-los, e sim reorganizá-los.

O documento não é mais para a história uma matéria inerte. Tornou-se um “tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 2007, p. 8). A história, conforme Foucault, é considerada como o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes, etc.). Esses elementos se apresentam sempre em toda a parte, em qualquer sociedade, nas formas de permanências espontâneas e organizadas.

Nessa perspectiva de um devir histórico pela análise foucaultiana também é possível dizer que a preocupação deste autor não é tanto com o discurso enquanto expressão de uma ideia ou linguagem, mas em relação ao que denomina como formação discursiva. Isto é, a possibilidade de identificar o motivo que teria levado um discurso,

dentro de um suporte histórico e institucional, a ser aceito como verdadeiro e um outro, principalmente, a não ser considerado.

A arqueologia de Foucault também não busca “definir os pensamentos, as representações, as imagens, os temas” (FOUCAULT, 2007, p. 157), mas os discursos em si mesmos, eles próprios, as regras e práticas que o condicionaram. Trata-se de uma forma de denunciar as regras que impossibilitaram o aparecimento de uma discursividade, visando a uma descrição produzida de forma sistemática:

Ou seja, uma forma de fazer história que eleva tudo aquilo que as pessoas disseram e dizem ao estatuto de acontecimento. O que foi dito instaura uma realidade discursiva; e sendo o ser humano um ser discursivo, criado ele mesmo pela linguagem, a Arqueologia é o método para desvendar como o homem constrói sua própria existência. (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p. 122)

A perspectiva de análise a ser trabalhada como um das possibilidades para uma arqueologia do filme *Cruz na Praça* também se aproxima de outra abordagem: a *Arqueologia da Mídia* (2007), de Siegfried Zielinski. Essa proposta metodológica tem como objetivo investigar e redescobrir os objetos tecnológicos da cultura, em busca de arquivos textuais, visuais e auditivos das mídias (analógicas ou digitais). Porém, essa abordagem sobre os arquivos parece diferenciar-se da apresentada por Foucault. Ao contrário de Zielinski, a arqueologia foucaultiana considera os arquivos como um sistema capaz de instaurar os enunciados como acontecimentos e as possibilidade de se compreender coisas e utilizações, ou seja, “os sistemas de enunciados (acontecimentos e as coisas ditas)” (FOUCAULT, 2007, p. 157). Além disso, Foucault acrescenta outra definição do arquivo:

Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinitivamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, 2007, p.147)

Retornando à abordagem arqueológica de Zielinski, é possível afirmar que este método é o que mais se encaixa no propósito de repensar as questões em torno uma obra inacabada, cuja materialidade (os negativos) a tornou inexistente, mas que continua existindo através de vestígios dispersos e fragmentados. Essa arqueologia indica as possibilidades de elaboração de uma narrativa textual arqueológica em torno de *Cruz na*

Praça, porém sem pretensão de totalidade ou linearidade sobre a história deste filme. Ressalta-se que não trata de reescrever uma ficção já existente produzindo outra ficção, mas de propor um esforço em torno de um trabalho arqueológico, em alguma medida, a fim de se obter uma elaboração ficcional para a leitura da história em torno desse filme. Uma “leitura de dados históricos, dessas informações com as quais autores irão procurar trabalhar” (SILVEIRA, 2011, p. 2).

Em um ensaio intitulado "O que há de novo no século XX?", Irene Machado (2002) afirma que a Arqueologia da Mídia inaugura uma nova área de pesquisa nos estudos da comunicação, “que se servem das mídias para a experimentação de ideias ou para a intervenção” (MACHADO, 2002, p. 201). A arqueologia de Zielinski se estrutura como processo de redescoberta não apenas dos objetos tecnológicos da cultura, mas chama a atenção para os segredos e as surpresas que o mundo pode ocultar (MACHADO, 2002).

A “*anarqueology*”, denominação proposta por Zielinski, o que em português pode ser traduzido como “*anarqueologia*”, pode ser considerada como uma possibilidade de reconsiderar as potencialidades do tempo em que as tecnologias transformadas em mídias são produtos imediatos. Um tempo presente sendo considerado como um estágio, um “pré-tempo” de algo em movimento. Segundo Machado, o objetivo dessa abordagem arqueológica é a recuperação do fluxo continuado da história em sua conectividade com o presente, um fluxo de eventos, fenômenos e descobertas, para além dos veículos de comunicação, pois na concepção de Zielinski, afirma Machado (2002, p. 203), os meios (veículos) não existem:

Vista por esse viés, a arqueologia (ou *an-archeology*) exprime a possibilidade de acompanhar movimentos anárquicos, labirínticos, do fluxo cultural. Daí ser definida como uma disciplina para o estudo dos meios não com base em sua substância, no sentido estrito da palavra, mas sim em suas inter-relações. Nesse caso, o que menos interessa a essa disciplina são os meios.

Sobre a expressão (an)arqueologia, Zielinski (2011) justifica essa neologia como uma alternativa às narrativas estabelecidas na historiografia e também uma forma de estabelecer uma crítica ao método arqueológico proposto por Foucault. O conceito de anarqueologia de Zielinski se propõe a modificar diversas ideias de construções ou interpretações da história, pelo pensamento foucaultiano. A proposta da (an)arqueologia é refletir sobre tempos remotos, construir genealogias não lineares e dinâmicas. Trata-se de uma pesquisa que cria a possibilidade de se atravessar camadas do passado. Na

abordagem (an)arqueológica, “o conceito paleontológico deveria nos ajudar a relativizar nossa posição na história, nos ajudar a não ficar arrogantes em relação ao passado” (ZIELINSKI, 2011, p. 2).

Considerações finais

O curta-metragem (A) *Cruz na Praça* existe como uma produção audiovisual na cinematografia de seu realizador, Glauber Rocha. Entretanto, este filme seguiu um caminho que não aconteceu, foi inviabilizado e, posteriormente, soterrado. Um projeto arqueológico para este filme trata de fazê-lo reexistir não em sua integralidade, numa totalidade, mas criar possibilidades de se atravessar esse passado em torno do qual um projeto glauberiano existe de modo fragmentado e descontínuo. Um passado que, arqueologicamente, pode ser atravessado por meio de memórias dos envolvidos nesta produção, além dos arquivos (textos e imagens), documentos e registros. A pesquisa proposta neste artigo visa compreender, sobretudo, o que esse filme poderia significar na filmografia de um dos inventores do Cinema Novo e também na trajetória do cinema queer brasileiro. Além disso, o estudo se propõe a questionar as hipóteses existentes em torno de um filme que foi negado, deixado sem finalização de som e depois tendo seus negativos desaparecidos, possivelmente devido a uma atitude vanguardista apostada por Glauber Rocha, uma estética que, segundo ele, “não funcionava mais”, ou pelo fato de trazer a polêmica temática sobre a questão gay para uma época pré-golpe militar. O fato é que o curta-metragem (A) *Cruz na Praça*, e, particularmente, um filme queer, foi relegado a uma pré-história sobre a qual não há registros. É exatamente essa pré-história que possibilitará uma escavação a partir dos vestígios encontrados durante uma pesquisa executada através de uma metodologia arqueológica ou (an)arqueológica. Espera-se, ao final desta aventura acadêmica, tentar responder a estas e outras questões, mas, sobretudo, redesenhar algo do que poderia ter sido este filme, com respeito a esse importante passado sobre o cinema brasileiro e sobre a própria história de um dos expoentes do Cinema Novo.

Referências

AATG (Orgs.). **Glauber Rocha**: Uma revolução baiana. Salvador Associação dos Amigos do Tempo Glauber, 2008. (Catálogo)

BENTES, Ivana (org.) Glauber Rocha. **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

GATTI, José. **Dialogism and syncretism in the films of Glauber Rocha**. Monografia, tese DR, University New York/Dep. Cinema Studies. 1995.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Z. **Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva**. Minas Gerais: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

MACHADO, Irene. **O Que Há de Novo no Século XX?**. In *Revista Galáxia*, n. 3. São Paulo: PUC/SP, 2002.

CINEMATECA Brasileira. Cruz na Praça. **Filmografia**. São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=cruz%20%20and%20%20na%20%20and%20%20pra%E7a&nextAction=lnk&lang=p>>. Acesso 10 out 2015.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1995.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). **Catálogo da Mostra New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política...**. 2015. p. 18-30.

PIZZINI, Joel. *Cruz na Praça*: ficha técnica sinopse comentário. **Tempoglauber**, s/d. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_cruz.html>. Acesso em 10 out. 2015.

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

SARMIENTO, Guilherme. A Cruz na Praça: o homoerotismo segundo Glauber Rocha. **Cinecachoeira Revista de Cinema da UFRB**, Ano 1, n. 2, p. 1-6, 2011. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/cinecachoeira/alguem-viu-ano-i-n-2-2011/27-cruz-na-praca>>. Acesso em 12 set. 2015.

SILVA, Veruska A. S. **Memória e cultura**: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Bahia: 2010.

SILVEIRA, Fabricio L. da. Arqueologia da mídia: preocupação com os estudos da técnica. **Revista do Instituto Humano Unisinos**, ano XI, n. 375, p. 1-3, 3 out. 2011.

Disponível em

<http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4108&secao=375>. Acesso em 10 out. 2015.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: Uma história comparativa de raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Edusp/SP, 2008.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZIELINSKI, Siegfried. **A Arqueologia da Mídia**: um tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Ser off-line e existir online. **Revista do Instituto Humano Unisinos**, ano XI, n. 375, p. 1-3, 3 out. 2011. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?id=4105&option=com_content&secao=375&view=article>. Acesso em 10 out. 2015.