



**UNIVERSIDADE DE BRASÍIA
INSTITUTO DE CIÊNCIA POLÍTICA**

DOUGLAS ATAIDES DE SOUZA LÔBO

**CINEMA NOVO E DITADURA MILITAR: UM
ESTUDO A PARTIR DA CINEMATOGRAFIA
GLAUBERIANA**

BRASÍLIA

2025



DOUGLAS ATAIDES DE SOUZA LÔBO

**CINEMA NOVO, E DITADURA MILITAR: UM ESTUDO A
PARTIR DA CINEMATOGRAFIA GLAUBERIANA**

Monografia apresentada à Universidade
de Brasília, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Ciência Política.

Área de concentração: Ciência Política

Orientadora: Prof. Dr. Daniella Naves de Castro Rocha
Coorientadora: Prof. Dra. Christiane Machado Coelho

BRASÍLIA

2025

DOUGLAS ATAIDES DE SOUZA LOBO

**CINEMA NOVO, E DITADURA MILITAR: UM ESTUDO A
PARTIR DA CINEMATOGRAFIA GLAUBERIANA**

Monografia apresentada à Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciência Política.

Área de Concentração: Ciência Política

Data de aprovação: _____ / _____ / _____

Banca examinadora:

Prof. Dra. Daniella Naves de Castro
Rocha

Prof. Dra. Christiane Machado Coelho

UnB

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por me criarem e me educarem, aos diretores aqui citados por serem tão importantes para o cinema brasileiro que tanto amo, aos meus amigos e família que me apoiam e me divertem, a minha namorada por me apoiar tanto e aos críticos e pesquisadores citados por me derem o material necessário para escrever sobre algo que amo.

RESUMO

O Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro surgido na década de 1950, representou uma resposta estética e política às tensões sociais e culturais do Brasil, influenciado, entre outras coisas, pelo Neorrealismo Italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa. Para ser mais preciso, desta última, que acontecia exatamente no mesmo período, pode se falar que, mais do que de uma influência unívoca, tratou-se de interações recíprocas que *Nouvelle Vague* e Cinema Novo vivenciaram na época. Este estudo tem como objetivo analisar a relação entre o Cinema Novo, em especial a obra de Glauber Rocha, e o regime militar instaurado em 1964, investigando como a repressão política impactou a produção cinematográfica do período. A metodologia adotada é qualitativa, baseada no estudo de caso, com foco em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *Câncer* (1972). A pesquisa revela que, diante da censura e da repressão, os cineastas do Cinema Novo, especialmente Glauber Rocha, reinventaram suas estratégias narrativas e estéticas, utilizando metáforas, alegorias e rupturas formais para manter viva a crítica social. A obra de Rocha, marcada por uma linguagem barroca e experimental, funcionou como um espaço de subversão, onde a poesia e a política se fundiam para expor as contradições de um país em crise. O estudo conclui que, mesmo em contextos opressivos, a arte pode servir como instrumento de questionamento e mobilização, destacando a relevância do Cinema Novo como fenômeno cultural engajado na transformação social.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo, Glauber Rocha, Ditadura Militar, Estética da Fome, Resistência Cultural.

ABSTRACT

The Cinema Novo, a Brazilian film movement that emerged in the 1950s, represented an aesthetic and political response to the social and cultural tensions of Brazil, influenced by Italian Neorealism and the French Nouvelle Vague. This study aims to analyze the relationship between Cinema Novo, particularly the work of Glauber Rocha, and the military regime established in 1964, investigating how political repression impacted film production during this period. The methodology is qualitative, based on a case study approach, focusing on films such as *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), and *Câncer* (1972). The research reveals that, faced with censorship and repression, Cinema Novo filmmakers, especially Glauber Rocha, reinvented their narrative and aesthetic strategies, using metaphors, allegories, and formal ruptures to keep social criticism alive. Rocha's work, marked by a baroque and experimental language, served as a space for subversion, where poetry and politics merged to expose the contradictions of a country in crisis. The study concludes that, even in oppressive contexts, art can serve as an instrument of questioning and mobilization, highlighting the relevance of Cinema Novo as a cultural phenomenon engaged in social transformation.

KEYWORDS: Cinema Novo, Glauber Rocha, Military Dictatorship, Aesthetics of Hunger, Cultural Resistance.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. ORIGENS DO CINEMA NOVO: NEORREALISMO ITALIANO E NOUVELLE VAGUE	10
1.1. Neorrealismo Italiano.....	10
1.2. Nouvelle Vague.....	11
2. AS RAÍZES DO CINEMA NOVO: PRÉ-GOLPE DE 1964.....	13
2.1. Deus e o Diabo na Terra do Sol: Uma Análise Crítica da Obra-Prima de Glauber Rocha	14
3. ENTRE A ARTE E A REPRESSÃO: O CINEMA NOVO DE 1964 A 1968	16
3.1. Terra em Transe: Uma radiografia da crise política na América Latina	18
4. ANOS DE CHUMBO: A REINVENÇÃO DO CINEMA NOVO (1968-1972).....	20
4.1. Câncer: O manifesto fílmico da radicalização estética no cinema de Glauber Rocha	22
5. O DECLÍNIO E A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA: O FIM DO CINEMA NOVO	24
5.1. Entre o Sagrado e a Revolução: Experimentalismo, Alegoria Anticolonial e o Testamento Cinematográfico de Glauber Rocha em A Idade da Terra (1980).....	26
CONCLUSÕES E SUGESTÕES PARA FUTURAS PESQUISAS	28
REFERÊNCIAS	30
FILMOGRAFIA	30
BIBLIOGRAFIA.....	31

INTRODUÇÃO

O Cinema Novo brasileiro, emergido na década de 1950, representa uma resposta estética e política às tensões sociais e culturais do Brasil da época. Sob a influência de movimentos como o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa, esse movimento cinematográfico se caracteriza por romper com as convenções do cinema tradicional, trazendo à tona narrativas que refletiam a realidade brasileira de forma paradoxalmente crua e poética.

O neorrealismo italiano, com sua ênfase em histórias do cotidiano e o uso de atores não profissionais, inspirou cineastas do Cinema Novo a explorar as dificuldades e a luta das classes marginalizadas. Assim como os realizadores italianos, que retratam a miséria pós-Segunda Guerra Mundial, os cineastas brasileiros se dedicaram a mostrar a desigualdade social, mas com uma identidade própria, inserindo elementos da cultura e religiosidade local e uma forte crítica política.

Por outro lado, a Nouvelle Vague trouxe uma abordagem mais experimental e subjetiva, promovendo a liberdade de estilo e narrativa. A influência desse movimento pode ser vista na maneira como os cineastas do Cinema Novo desafiaram as estruturas narrativas tradicionais, utilizando técnicas disruptivas e uma estética que privilegiava a expressão individual.

A partir dessas influências e inovações, o movimento cinema novista expandiu e se firmou como a principal força cinematográfica nos anos cinquenta e sessenta. Entre seus principais representantes estão Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Lançando clássicos aclamados em festivais estrangeiros e pela crítica brasileira, o Cinema Novo se consolidou como protagonista na indústria cinematográfica brasileira.

Essa primeira fase do cinema novo só pôde ser realidade até o golpe militar de sessenta e quatro. Com a repressão, censura e perseguição seus realizadores não veem como continuar sem fazer concessões, tanto a liberdade estética quanto a liberdade narrativa foram cerceadas sob pena de censura ou boicote. A partir dessa nova realidade contraditória esse trabalho realizará um estudo de caso a respeito da relação entre o estado autoritário e a cinegrafia de Glauber Rocha. Nossa objetivo é de trazer elementos para se compreender melhor como a repressão política pôde afetar a cinematografia glauberiana.

Dado a particularidade do tema, seu caráter interdisciplinar e sua complexidade, realizamos aqui uma abordagem qualitativa, baseada no método de estudo de caso. Essa escolha permitiu uma análise aprofundada e contextualizada das dinâmicas culturais e políticas

presentes nas produções cinematográficas do período, bem como uma compreensão abrangente da contribuição de Glauber Rocha enquanto figura central desse movimento.

O estudo de caso foi selecionado como estratégia metodológica devido à sua capacidade de explorar fenômenos complexos dentro de seus contextos reais. O Cinema Novo, enquanto expressão artística e movimento crítico-cultural, não pode ser completamente compreendido sem considerar o período de intensa repressão política e transformações sociais promovidas pelo regime militar instaurado em 1964. A obra de Glauber Rocha, caracterizada por seu vigor político e estético, emergiu como símbolo de resistência e inovação cultural nesse contexto. Portanto, a análise detalhada de seus filmes e escritos, assim como a compreensão de sua relação com o momento histórico em questão, torna-se essencial para captar as nuances e implicações do Cinema Novo enquanto manifestação política e estética.

Para a realização da pesquisa, foram utilizadas diversas fontes de dados, incluindo materiais primários e secundários. Entre as fontes primárias destacam-se os filmes dirigidos por Glauber Rocha, com especial atenção para títulos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *Câncer* (1972). Essas obras foram escolhidas não apenas por seu reconhecimento crítico e histórico, mas também por sua relevância artística.

As fontes secundárias consistiram em literatura acadêmica sobre o Cinema Novo, sendo a primeira a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) escolhida por conter as bases de dados de todas as universidades públicas e privadas do Brasil, fornecendo um escopo abrangente para a pesquisa, na qual foram utilizados os descritores “Cinema Novo” e “Ditadura”. Simultaneamente, foram pesquisados artigos acadêmicos na base de dados Café CAPES, empregando os mesmos descritores. Essa revisão teórica permitiu um mapeamento abrangente das principais discussões acadêmicas sobre o tema, oferecendo subsídios para a construção de um referencial teórico robusto.

Cabe destacar algumas limitações enfrentadas ao longo da pesquisa. A indisponibilidade de certas entrevistas e documentos históricos devido à localização em arquivos restritos limitou o acesso a algumas informações relevantes.

Por fim, a abordagem metodológica adotada permite capturar a riqueza e a complexidade do Cinema Novo e da obra de Glauber Rocha no contexto da ditadura militar. O estudo de caso utilizado revela-se uma ferramenta valiosa para a compreensão das interações entre cultura, política e cinema, oferecendo uma contribuição significativa ao entendimento crítico da história cultural brasileira.

1. ORIGENS DO CINEMA NOVO: NEORREALISMO ITALIANO E NOUVELLE VAGUE

1.1. Neorrealismo Italiano

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália enfrentava uma realidade devastadora, marcada por destruição material e colapso moral. Nesse contexto, intelectuais sentiram a necessidade de abandonar o isolamento e se reconectar com a realidade social, política e cultural do país. Conforme descrito na obra "História do Cinema Mundial", organizada por Fernando Mascarello (2006), os cineastas italianos foram influenciados por um forte desejo de contribuir para a construção de uma nova sociedade, baseada no protagonismo das classes populares, elemento que se manifestaram de forma clara no neorrealismo italiano.

Esse movimento cinematográfico surgiu em um período de intensa efervescência cultural e de reconstrução nacional, com o Partido Comunista Italiano (PCI) exercendo forte influência no cenário cultural pós-guerra. Os cineastas neorrealistas tinham como objetivo retratar a vida cotidiana da classe trabalhadora, dando voz àqueles marginalizados pelo regime fascista e pela devastadora realidade da guerra. A resistência ao domínio cultural da indústria cinematográfica norte-americana e a censura católica também moldaram a dinâmica do neorrealismo. A Igreja católica tradicional utilizava seu controle sobre os cinemas locais para promover filmes que se alinhavam aos seus princípios morais e educativos, ao mesmo tempo que boicotava produções neorrealistas (Mascarello, 2006). Deve-se dizer, no entanto, que uma pequena fração da Igreja mais envolvida com as classes trabalhadoras teve papel importante na resistência antifascista, essa Igreja é recorrentemente retratada nos filmes de Roberto Rossellini, que tem particular simpatia por esta fração do catolicismo haja visto o papel decisivo do Padre na trama de *Roma, Cidade Aberta*.

Obras emblemáticas como *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini, *Ladrões de Bicicleta* (1948) de Vittorio De Sica e *A Terra Treme* (1948) de Luchino Visconti são exemplos paradigmáticos do movimento. Esses filmes apresentaram uma abordagem cinematográfica inovadora, caracterizada pelo uso de locações reais, atores não profissionais e uma narrativa que explorava as dificuldades enfrentadas pelo povo italiano em um país devastado pela guerra. Apesar destes cineastas proporem a partir daí um novo tipo de estética, que buscasse uma representação autêntica da realidade, o uso dessas técnicas resultava também da necessidade imposta pela escassez de recursos.

A busca por esse materialismo levou os cineastas a rejeitar os estúdios tradicionais e filmar em espaços abertos, integrando a paisagem à narrativa. A utilização de atores não

profissionais também é uma maneira de buscar realismo nas obras. Rossellini, por exemplo, acreditava que esses atores conseguiam representar a realidade com uma naturalidade que muitas vezes os profissionais não alcançavam. Essa escolha por uma abordagem documental era uma forma de enfatizar a interação entre personagem e cenário, um conceito explorado tanto em *Roma, Cidade Aberta* quanto em *Ladrões de Bicicleta*.

O neorrealismo não apenas redefiniu o cinema italiano, mas também deixou marcas profundas no cenário internacional, servindo de inspiração para movimentos cinematográficos em outros países, como na França, na Hungria, na Inglaterra ou nos Estados Unidos e como no Brasil, com o Cinema Novo. Assim como os italianos, os cineastas do Cinema Novo buscavam um cinema político, que debatesse a realidade social do Brasil em um processo de modernização. Glauber Rocha, por exemplo, elaborou "estética da fome", uma proposta estética e política que dialogava diretamente com a experiência neorrealista de mostrar a realidade das classes populares sem espetacularização do sofrimento.

1.2. Nouvelle Vague

A Nouvelle Vague, ou Nova Onda, se consolidou no final da década de 1950 e se manteve até a década de 1960, representando uma profunda ruptura com os padrões clássicos do cinema de estúdio. Esse movimento não apenas trouxe uma inovação estética, mas também incorporou um discurso crítico metalinguístico sobre o papel do cinema na sociedade contemporânea. Conforme exposto no livro "História do Cinema Mundial", organizado por Fernando Mascarello (2006), os cineastas dessa geração se posicionaram contra o cinema dominante da época, conhecido como *Cinéma de Qualité*, caracterizado por produções controladas por estúdio e adaptações literárias que enfatizavam uma narrativa linear e convencional.

Os cineastas do movimento, muitos deles antigos críticos da influente revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e Eric Rohmer, buscavam romper com o formalismo narrativo dos filmes tradicionais. Inspirados pelo crítico André Bazin, defensor da "política dos autores", em que o diretor exerceria um papel de maior protagonismo ao criar e debater tendências estéticas e técnicas de direção em seus filmes, com mais liberdade criativa.

A revolução estilística promovida pela Nouvelle Vague incluiu uma série de inovações que redefiniram a linguagem cinematográfica. A flexibilização a linearidade narrativa clássica, as filmagens realizadas em locações reais, com o uso de câmeras portáteis que proporcionavam

maior mobilidade e espontaneidade. Muitas cenas eram improvisadas pelos atores, refletindo uma busca por autenticidade e uma tentativa de capturar o cotidiano de maneira mais realista. Como salientado por Mascarello (2006), essa liberdade criativa propiciava um olhar crítico e menos idealizado da sociedade.

Tematicamente, os filmes da *Nouvelle Vague* exploravam as complexidades das relações humanas e as contradições da sociedade capitalista. Obras como *Os Incompreendidos* (1959), de Truffaut, e *Acossado* (1960), de Godard, exemplificam essa abordagem ao focar em personagens marginais e em situações que refletiam a alienação e os dilemas existenciais da juventude pós-guerra.

Outro elemento distintivo da *Nouvelle Vague* foi a incorporação de referências culturais diversificadas, que incluíam desde a *Pop Art* até a literatura clássica. Essa mistura eclética refletia a influência tanto da tradição cultural europeia quanto da cultura de massa hollywoodiana. O movimento explorou temas que abordavam tanto o erotismo quanto a crise de identidade de uma geração crescida sob o espectro da Guerra Fria (Mascarello, 2006).

A influência da *Nouvelle Vague* não se limitou à França, espalhando-se para vários países e inspirando movimentos cinematográficos em todo o mundo, incluindo o Cinema Novo brasileiro. Assim como os cineastas franceses, os diretores brasileiros buscaram romper com as convenções do cinema comercial e adotar uma linguagem cinematográfica que refletisse a realidade social e política do país. Glauber Rocha também foi profundamente inspirado pelo movimento.

2. AS RAÍZES DO CINEMA NOVO: PRÉ-GOLPE DE 1964

O Cinema Novo surgiu no Brasil em um conturbado politicamente, caracterizando-se pela busca de uma linguagem fílmica que pudesse expressar as condições sociais do país. Desde os anos 20, a sociedade brasileira passava por um processo de modernização, intensificado a partir da Era Vargas e consolidado nos anos de Juscelino Kubitschek, com a ampliação da industrialização e a consolidação de um ideário nacional-desenvolvimentista (Malafaia, 2012). No campo cinematográfico, as primeiras tentativas de criação de uma indústria nacional demonstraram as dificuldades estruturais que limitavam a produção local, sendo as experiências da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e da Atlântida marcos importantes para a compreensão das contradições que antecederam o Cinema Novo.

Nesse cenário, a emergência de uma nova onda cinematográfica tornava-se uma necessidade para aqueles que buscavam um cinema alinhado à realidade brasileira. A formação do Cinema Novo foi precedida por um conjunto de debates e embates teóricos em torno da produção cinematográfica nacional. No início dos anos 50, ocorreram os Congressos Paulistas do Cinema Brasileiro, nos quais se discutiu a necessidade de um cinema que refletisse as especificidades do país, rompendo com a dependência de modelos estrangeiros. Nelson Pereira dos Santos foi um dos principais expoentes desse debate, argumentando que o conteúdo dos filmes era um fator determinante para a consolidação de uma cinematografia nacional.

O Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague Francesa foram influências determinantes para o desenvolvimento dessa nova cinematografia nacional, marcada por uma abordagem crua da realidade social e rompimento com os padrões narrativos convencionais. A obra de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus* (1955), é frequentemente citada como um dos primeiros exemplos dessa nova abordagem, ao utilizar locações reais e atores não profissionais para retratar a vida nas favelas do Rio de Janeiro. Essa tendência seria aprofundada com a produção de curtas e longas-metragens que exploravam a miséria, a violência e as contradições sociais do país, consolidando a estética do Cinema Novo.

Assim como no caso do Neorrealismo Italiano e sua ligação com o Partido Comunista Italiano (PCI), o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) desempenhou um papel relevante no desenvolvimento ideológico do cinema novo no brasil. O CPC promovia a ideia de um cinema voltado para a conscientização da classe trabalhadora. Entretanto, havia divergências entre os cineastas do Cinema Novo e os militantes do CPC, pois enquanto estes defendiam um cinema pedagógico e panfletário, os primeiros buscavam uma abordagem mais estética e crítica, sem abdicar de uma proposta política (Malafaia, 2012).

Entre 1962 e 1964, o Cinema Novo consolidou-se como um movimento cinematográfico distinto. O lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, é frequentemente considerado um marco desse período, ao sintetizar os elementos que caracterizariam a estética do Cinema Novo. Paralelamente, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, apresentava uma abordagem mais próxima do neorealismo, explorando a miséria e a luta pela sobrevivência no sertão. Ruy Guerra, com *Os Fuzis* (1964), também contribuiu para essa fase do movimento, ao retratar a repressão militar e a desigualdade social.

O golpe militar de 1964 impôs novas dificuldades ao Cinema Novo, restringindo as possibilidades de expressão política e intensificando a censura. A repressão obrigou os cineastas a adotarem novas estratégias narrativas, muitas vezes recorrendo ao simbolismo e à metáfora para contornar as limitações impostas pelo regime. Esse período também marcou o início de uma nova fase do movimento, caracterizada por um questionamento interno sobre os limites e contradições da proposta inicial. Glauber Rocha, em particular, passou a explorar uma abordagem mais alegórica, enquanto outros cineastas buscaram novas formas de diálogo com o público.

2.1. Deus e o Diabo na Terra do Sol: Uma Análise Crítica da Obra-Prima de Glauber Rocha

Glauber Rocha, diretor baiano reconhecido internacionalmente, lançou seu primeiro longa-metragem aos vinte e dois anos, revelando uma maturidade artística incomum. O filme, ambientado no sertão nordestino, não apenas incorpora as técnicas do Cinema Novo, mas as expande através de um rigor formal quase obsessivo. A teatralidade das atuações, aliada a enquadramentos meticulosos, evidencia um controle absoluto do diretor sobre a composição visual, elevando o filme a uma dimensão quase pictórica.

A sensibilidade de Glauber Rocha em retratar a cultura brasileira revela-se não apenas na estética, mas na construção de uma narrativa épica que entrelaça história, religião e violência. Manuel, o protagonista, é um homem cuja espiritualidade católica coexiste com uma consciência política incipiente. Sua jornada — que começa com o assassinato de um patrão corrupto e culmina em uma peregrinação entre o misticismo de Sebastião e a brutalidade de Corisco — reflete a dialética entre opressão e resistência. Essa ambiguidade, longe de ser acidental, expõe as contradições de uma sociedade marcada pela exploração colonial e pela falácia das instituições burguesas.

A estrutura narrativa do filme, fragmentada e circular, reforça sua crítica à dominação de classe. A fuga de Manuel para o arraial de Sebastião, líder religioso que evoca a memória de Antônio Conselheiro, simboliza a busca por redenção em um sistema que oferece apenas falsas promessas. Já a aliança posterior com Corisco, último sobrevivente do bando de Lampião, representa a passagem da submissão religiosa para a revolta armada. Glauber, assim, constrói uma alegoria política em que religião e cangaço são instrumentos de alienação e resistência, respectivamente, mas ambos falham em romper o ciclo de opressão.

A dimensão simbólica do filme, no entanto, não se limita à trama. A fotografia em preto e branco de Waldemar Lima, com seus contrastes dramáticos, transforma o sertão em um personagem onipresente, testemunha silenciosa de lutas seculares. A sequência do sertão virando mar sintetiza o projeto estético-político de Glauber: uma arte que não apenas denuncia, mas aspira à transformação. Essa ambição, contudo, não o impede de expor as fissuras da própria revolução. Como observou o diretor em seu manifesto Estética da fome:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador comprehenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.”
(ROCHA, 1965, p. 3).

Deus e o diabo na terra do sol permanece, portanto, como uma obra que transcende seu contexto histórico. Seu legado, reside em sua capacidade de fundir teatralidade, poesia e política, em uma epopeia cinematográfica particularmente nordestina. Glauber Rocha, ao unir o rigor formal de um autor à urgência de um militante, criou não apenas um filme, mas um manifesto visual — uma prova de que o cinema não é apenas um espetáculo, pode ser uma arma.

3. ENTRE A ARTE E A REPRESSÃO: O CINEMA NOVO DE 1964 A 1968

O golpe empresarial-militar de 1964 transformou profundamente a política e a cultura brasileira, alterando as condições de produção filmica no país. O rompimento com o ideário nacional-desenvolvimentista supriu os espaços de participação popular na vida pública, substituindo-os por um modelo de crescimento econômico orientado pela doutrina de segurança nacional. O ambiente político se tornou repressivo, e os intelectuais e artistas que haviam sido protagonistas do debate cultural na década anterior foram alvos de perseguição e censura. No campo cinematográfico, a reação ao novo regime foi imediata, e os cineastas do Cinema Novo, que já haviam desenvolvido uma relação crítica com o Estado antes de 1964, se viram diante de uma nova conjuntura que exigia tanto resistência quanto adaptação (Malafaia, 2012).

A censura e a repressão atingiam os setores considerados opositores ao regime, mas não havia um direcionamento específico para a indústria cultural. Isso começou a mudar em 1966, quando o governo criou o Conselho Federal de Cultura, que reuniu intelectuais alinhados ao regime, e o Instituto Nacional de Cinema (INC), que passou a regular a produção cinematográfica. O INC foi criado como um mecanismo de controle estatal sobre o setor, ao mesmo tempo em que visava fomentar uma indústria nacional de cinema que pudesse competir com o domínio das produções estrangeiras no mercado brasileiro. O Estado autoritário, conforme Malafaia (2012) ressalta, não se limitou à repressão direta, mas também promoveu uma política de intervenção na cultura que, ao mesmo tempo que limitava a expressão artística, incentivava uma produção que estivesse em conformidade com seus interesses.

A utopia do nacional-popular, que orientara grande parte das suas produções na primeira fase do Cinema Novo, foi abalada pela ascensão do autoritarismo. Em resposta, os cineastas passaram a revisar suas estratégias e a buscar novas formas de comunicação com o público. Glauber Rocha, um dos principais expoentes do Cinema Novo, formulou sua "Estética da Fome" em 1965, um manifesto que reafirmava a necessidade de um cinema engajado e de ruptura, capaz de expressar a miséria e as contradições do Brasil sem cair na armadilha do exotismo. Ao mesmo tempo, porém, outros cineastas acreditavam que a sobrevivência do movimento dependia de uma inserção mais efetiva no mercado cinematográfico. Gustavo Dahl, por exemplo, argumentou que o Cinema Novo deveria estabelecer um diálogo com as estruturas econômicas tradicionais do setor.

Entre 1965 e 1968, a relação entre os cineastas e o Estado foi marcada por um movimento difuso. De um lado, a radicalização política e estética por parte de alguns cineastas, que aprofundaram a crítica ao regime e adotaram uma linguagem cinematográfica cada vez

mais experimental. Filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, são exemplares dessa tendência, ao apresentar uma narrativa complexa que refletia a crise da esquerda e a desilusão com a política e o imperialismo na América Latina. De outro lado, porém, houve uma aproximação gradual entre o Cinema Novo e os mecanismos institucionais do governo, especialmente no que dizia respeito ao financiamento e à distribuição de filmes. O INC passou a desempenhar um papel ambíguo nesse contexto, ao mesmo tempo em que controlava a produção e impunha restrições políticas, oferecia suporte financeiro a cineastas que, de outra forma, não conseguiriam produzir seus filmes (Malafaia, 2012).

A partir de 1967 o cinema Novo começou a se fragmentar, com alguns cineastas buscando uma maior inserção no mercado e outros optando pela postura mais radical. Glauber Rocha continuou a defender um cinema politicamente engajado, mas ao mesmo tempo começou a dialogar com elementos do espetáculo e do cinema de gênero, como se vê em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Outros cineastas, como Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, passaram a explorar temáticas urbanas e a adotar uma abordagem mais acessível ao público, sem abandonar completamente o viés crítico.

O ano de 1968 marcou um ponto de inflexão para o Cinema Novo. As manifestações estudantis e a crescente oposição ao regime foram acompanhadas por um aumento da repressão estatal, culminando no Ato Institucional nº 5, em dezembro daquele ano. A partir desse momento, a censura se tornou ainda mais rígida e muitos cineastas foram obrigados ao exílio ou tiveram suas produções vetadas.

Essa nova configuração levou a um realinhamento do Cinema Novo. Muitos cineastas passaram a negociar com o Estado para garantir a viabilidade de suas produções, enquanto outros se afastaram do circuito oficial e buscaram alternativas independentes. O surgimento do Cinema Marginal, no final dos anos 1960, representou uma resposta a essa situação. Com diretores como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane adotando uma estética de ruptura que radicalizava as propostas iniciais do Cinema Novo. O Cinema Marginal rejeitava não apenas o controle estatal, mas também a própria ideia de um cinema nacional estruturado, explorando a precariedade e a fragmentação como princípios estéticos.

O período entre 1964 e 1968 foi, portanto, um momento de transformação para o Cinema Novo, no qual o confronto com o regime autoritário gerou tanto resistência quanto ajustes estratégicos. Como destaca Malafaia (2012), a trajetória do Cinema Novo ilustra as dificuldades enfrentadas pelos intelectuais brasileiros na ditadura militar, evidenciando os limites e as possibilidades da arte como instrumento de contestação. Se, por um lado, os cineastas foram capazes de manter um discurso crítico e influenciar o debate cultural, por outro,

não puderam escapar das pressões do mercado e da censura, que redefiniram os rumos do cinema nacional nos anos seguintes.

3.1. Terra em Transe: Uma radiografia da crise política na América Latina

O Cinema Novo consolidou-se como um projeto estético e ideológico comprometido com a desconstrução das estruturas coloniais e a denúncia das desigualdades sociais. Glauber Rocha, aprofundou essa proposta em *Terra em Transe* (1967), filme realizado sob a sombra da ditadura empresarial militar instaurada em 1964. Ambientado em Eldorado, nação fictícia que espelha as contradições da América Latina, a obra transcende o regionalismo para se tornar um manifesto universal sobre o fracasso das utopias políticas.

Paulo Martins, protagonista interpretado por Jardel Filho, encarna o intelectual dividido entre o idealismo revolucionário e o pragmatismo corruptor. Sua trajetória inicia-se com o apoio a Felipe Vieira, político socialdemocrata cuja campanha ao Senado é sabotada por elites econômicas que manipulam o aparato jurídico para manter o status quo. A narrativa, repleta de reviravoltas alegóricas, expõe a falácia da democracia liberal burguesa, tema que Glauber aborda com ferocidade incomum. Para Jean-Claude Bernardet (1968):

O roteiro de Glauber Rocha, *Terra em transe*, é também um trabalho que resulta de uma meditação sobre o movimento sócio-político desbaratado em abril de 1964, ampliada, ao que parece, para uma visão geral da política no mundo subdesenvolvido latino-americano. (BERNARDET, 1968, p. 151).

Essa crítica ganha força quando Vieira, pressionado por interesses externos, alia-se a Diaz, candidato conservador apoiado por uma multinacional, em uma trama que evoca os golpes patrocinados pelo imperialismo na região.

A estrutura do filme, fragmentada e delirante, reflete o caos político de Eldorado. Cenas oníricas, como o enterro de Paulo Martins conduzido por uma procissão de máscaras, e diálogos carregados de poesia barroca reforçam o caráter teatral da obra. A fotografia de Luiz Carlos Barreto, com enquadramentos simétricos e contrastes expressionistas, acentua a claustrofobia de um sistema político em colapso.

Apesar da densidade simbólica, *Terra em Transe* não recua diante da denúncia concreta. A traição de Fuentes, empresário dono de um canal de televisão que manipula a opinião pública, ilustra a aliança entre mídia e poder — tema que Glauber antecipou com profética acuidade. A morte de Paulo, abatido pela polícia ao tentar iniciar uma guerrilha,

sintetiza o ciclo vicioso da violência latino-americana: a revolução, sufocada pela repressão, renasce como mito inalcançável. Nesse sentido, Glauber parece ecoar Frantz Fanon (1961), para quem “A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável.”

Comparado a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* radicaliza tanto na forma quanto no conteúdo. Se o primeiro filme dialogava com o messianismo e o cangaço, o segundo mergulha nas entranhas da política institucional e expõe também as fissuras entre a esquerda hegemônica e a revolucionária. A crítica à “esquerda caviar”, representada por Vieira, que recua diante da luta armada, revela a desilusão de Glauber com os caminhos da socialdemocracia. Essa análise materialista permeia o filme, especialmente na cena em que Paulo, diante do mar, declama versos que misturam Marx e Rimbaud — síntese da contradição entre arte e política.

O legado de *Terra em Transe* reside em sua capacidade de transcender o contexto imediato da ditadura para falar de crises perenes da política latino-americana, afundada num ciclo vicioso de golpes e desesperança.

4. ANOS DE CHUMBO: A REINVENÇÃO DO CINEMA NOVO (1968-1972)

Entre os anos de 1967 e 1973, o cinema brasileiro vivenciou uma rica e tumultuada fase de transições estéticas e temáticas que refletiam tanto as transformações culturais quanto os dilemas políticos e sociais do país. Dois movimentos cinematográficos de grande impacto – o Cinema Novo e o Cinema Marginal – se destacaram nesse período, sendo atravessados por tensões criativas, embates ideológicos e interações com a Embrafilme, instituição criada pelo regime militar para fomentar a produção audiovisual nacional.

O Cinema Novo, iniciado na década de 1950, buscava retratar as profundas desigualdades sociais e culturais do Brasil, promovendo uma linguagem autoral e esteticamente inovadora. Seu compromisso com o realismo social e sua influência de movimentos como o neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa colocaram-no no centro dos debates culturais, tanto no Brasil quanto no cenário internacional. Nomes como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade foram fundamentais nesse movimento, cujas obras conquistaram reconhecimento em festivais de cinema como Cannes e Veneza. Contudo, a conquista de uma ampla audiência nacional permanecia um desafio.

Paralelamente, o cinema marginal emergia como uma resposta às convenções narrativas e estéticas predominantes, adotando uma postura de radicalização tanto na forma quanto no conteúdo. Cineastas como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane exploravam temas considerados “malditos”, como a prostituição, a marginalidade e a violência urbana, valendo-se de uma estética agressiva e de baixo custo de produção. Sganzerla, em particular, com “O Bandido da Luz Vermelha”, provocou um impacto significativo na comunidade cinematográfica, rompendo com as expectativas estabelecidas pelo Cinema Novo e criando um ambiente de confronto ideológico entre os dois movimentos.

No contexto político e cultural marcado pelo regime militar, a relação entre os cineastas e a Embrafilme destacou-se como um ponto crucial. Criada em 1969, a Embrafilme foi concebida como parte de uma política estatal para fortalecer a indústria cinematográfica nacional (Malafaia, 2012). Embora muitos cineastas vissem com desconfiança a aproximação entre o Estado autoritário e o cinema, também reconheceram as possibilidades de financiamento e distribuição proporcionadas pela instituição. Glauber Rocha, por exemplo, apesar de sua crítica ao regime, propôs um modelo de intervenção estatal que combinasse distribuição controlada pelo Estado e liberdade criativa para os realizadores. Esse paradoxo revela o dilema enfrentado pelos cineastas que buscavam equilibrar a independência artística com as necessidades de financiamento e sobrevivência em um mercado dominado por produções

estrangeiras.

O período também foi marcado por tentativas de aproximação entre os dois movimentos cinematográficos. Glauber Rocha, com “Câncer”, flertou com a estética e a temática marginal, explorando temas urbanos e de classe média em um contexto de crise existencial e alienação. Contudo, a relação entre Cinema Novo e cinema marginal permaneceu tensa, com críticas mútuas e divergências sobre os rumos da produção cinematográfica nacional. Enquanto os cinemanovistas buscavam um diálogo mais amplo com o público por meio de obras como “Toda Nudez Será Castigada”, de Arnaldo Jabor, e “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, o cinema marginal enfatizava a desconstrução das formas narrativas tradicionais e a exposição crua da realidade social.

A Embrafilme desempenhou um papel mediador nesse cenário complexo, promovendo iniciativas como o sistema de coprodução, que incentivava a realização de filmes de relevância cultural e qualidade reconhecida. Além disso, eventos como o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, realizado em 1972, reuniram cineastas, produtores e representantes do governo para debater uma política cultural que equilibrasse interesses mercadológicos e artísticos. Cineastas como Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias desempenharam um papel destacado nessas articulações, promovendo um discurso de valorização da identidade nacional e da necessidade de regulação estatal para proteger a produção brasileira (Malafaia, 2012).

A culminação desse diálogo ocorreu em 1973, com o lançamento do Manifesto “Luz & Ação”, que reafirmou os princípios do Cinema Novo enquanto movimento cultural comprometido com a construção de uma identidade nacional através do cinema. Contudo, o manifesto também marcou uma distância definitiva em relação ao cinema marginal, rejeitando suas experimentações estéticas e temáticas e reafirmando o cinema de autor como o único capaz de enfrentar a hegemonia cultural estrangeira e estabelecer uma relação significativa com o público brasileiro (Malafaia, 2012).

Assim, a relação entre cineastas e Embrafilme foi marcada por tensões e negociações que refletiam os dilemas de um período de transição. Enquanto o Estado buscava instrumentalizar o cinema para legitimar sua política cultural, os cineastas lutavam para preservar sua independência criativa e afirmar a relevância cultural e política de suas obras. Esse período singular da história do cinema brasileiro deixou um legado de reflexões e conquistas que continuam a influenciar o debate sobre identidade cultural e soberania artística no país.

4.1. Câncer: O manifesto fílmico da radicalização estética no cinema de Glauber Rocha

O Cinema Novo, movimento que redefiniu os parâmetros estéticos e políticos do cinema brasileiro, enfrentou seu período mais turbulento durante os “anos de chumbo” da ditadura militar, marcados pela promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968. Nesse contexto de censura e repressão, Glauber Rocha, já consagrado como um dos principais nomes do cinema nacional, radicalizou sua linguagem em *Câncer* (1972), filme produzido durante seu exílio em Cuba e finalizado sob condições materiais precárias. A obra, frequentemente associada ao cinema marginal por sua estética abrasiva e anticonvencional, representa não apenas o ápice da experimentação glauberiana, mas também um documento fílmico da crise política e existencial de seu autor.

Filmado em 1968, mas finalizado apenas quatro anos depois, *Câncer* carrega as marcas de um processo criativo fragmentado pela perseguição política e pelo deslocamento geográfico. Glauber, exilado em Cuba após o endurecimento do regime militar, enfrentou a escassez de recursos técnicos, condição que transformou em matéria-prima estética. A película, de qualidade visual deliberadamente degradada, é pontuada por cortes bruscos, sobreposições de imagens e uma montagem não linear que desafia a coerência narrativa. A edição de som, igualmente inovadora, mistura diálogos sussurrados, ruídos ambientais e silêncios abruptos, criando uma atmosfera de tensão que reflete o clima de paranoia do período.

Os personagens do filme, envoltos em uma moralidade distorcida, funcionam como extensões das angústias do diretor. O protagonista, cujos monólogos interiores revelam uma autocrítica feroz, questiona não apenas o elitismo da esquerda intelectual — acusada de se enclausurar em debates estéreis —, mas também a validade de um cinema político incapaz de dialogar com as massas. Essa reflexão ecoa as contradições já exploradas em *Terra em Transe* (1967), onde Paulo Martins encarnava o revolucionário tragicamente preso às armadilhas da democracia liberal, em *Câncer*, porém, o tom é mais visceral, dialogando com a reclusão de Glauber. A sequência em que o personagem principal, em close-up, discute a “morte do autor” enquanto imagens de arquivo da repressão militar piscam na tela sintetiza essa fusão entre o pessoal e o político.

A dimensão experimental do filme, entretanto, não se restringe à forma. O conteúdo, repleto de alegorias escatológicas e referências à doença — metáfora tanto para a corrupção do corpo social quanto para a degradação artística —, desafia qualquer interpretação unívoca. Essa

leitura é reforçada pelas cenas finais, em que imagens de protestos são intercaladas com takes do diretor destruindo equipamentos de filmagem

Apesar de sua recepção inicial controversa — muitos críticos o acusaram de hermetismo —, Câncer consolidou-se como um marco do cinema político experimental. Sua influência é perceptível em obras posteriores do cinema marginal, como os filmes de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que adotaram a estética do “cinema de invenção” para subverter as normas industriais.

Em última análise, Câncer transcende seu contexto histórico para se tornar um testemunho da resistência artística em tempos de opressão. Glauber Rocha, ao transformar limitações materiais em potência criativa, legou ao cinema brasileiro não apenas uma obra, mas um desafio permanente: a de que a arte, mesmo quando incapaz de mudar o mundo, deve seguir perturbando, questionando e, acima de tudo, existindo.

5. O DECLÍNIO E A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA: O FIM DO CINEMA NOVO

A relação entre os cineastas do Cinema Novo e o governo autoritário brasileiro passou por diversas transformações entre os anos 1960 e 1980. O período inicial da ditadura militar foi marcado por um processo de repressão direta, que limitou as possibilidades de produção e distribuição de filmes de teor crítico, levando muitos cineastas a um posicionamento de confronto. No entanto, com o passar dos anos e com a progressiva institucionalização das políticas culturais, a relação entre Estado e cinema tornou-se mais ambígua. A criação de órgãos como a Embrafilme e a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) demonstrou um esforço do governo em regulamentar e financiar a produção cinematográfica nacional, ao mesmo tempo em que mantinha mecanismos de controle ideológico e censura (Malafaia, 2012).

No contexto da distensão política iniciada no governo Geisel e aprofundada no governo Figueiredo, a gestão cultural experimentou um período de continuidade mais do que de ruptura. A substituição de Ney Braga por Eduardo Portela no Ministério da Educação e Cultura, apesar da diferença de perfis, não representou mudanças substanciais na condução das políticas culturais. Durante essa transição, foi criada a Secretaria de Assuntos Culturais, que passou a englobar instituições como a Embrafilme e a Funarte, consolidando um aparato estatal voltado à cultura que, paradoxalmente, servia tanto para fomentar a produção quanto para mantê-la sob vigilância.

A relação dos cineastas do Cinema Novo com essas instituições foi permeada por contradições. A presença de intelectuais como Celso Amorim na Embrafilme e Aloísio Magalhães no IPHAN demonstrava que havia uma tentativa de conciliar inovação estética e inserção institucional. Ambos possuíam trajetórias ligadas à militância cultural e transitavam entre os espaços de contestação e as estruturas do Estado. No entanto, enquanto Aloísio Magalhães teve maior autonomia para desenvolver projetos no IPHAN, Celso Amorim se viu limitado pelos acordos políticos e pela estrutura burocrática estabelecida na gestão de Roberto Farias à frente da Embrafilme.

No final da década de 1970, a produção cinematográfica brasileira estava inserida em um ambiente de disputas, tanto dentro das instituições quanto entre diferentes grupos de cineastas. O processo sucessório na Embrafilme exemplificou esse cenário de tensões, com embates entre cineastas ligados ao Cinema Novo e outros setores do cinema nacional. Ao longo desse período, a disputa por financiamento e prestígio se intensificou, tornando a política cinematográfica um espaço de confronto entre diferentes visões sobre o papel do cinema na sociedade brasileira.

A adaptação da peça "Eles Não Usam Black-Tie" para o cinema, realizada por Leon Hirszman, insere-se nesse contexto de revisão das propostas do Cinema Novo. Ao transpor para o cinema um dos textos mais emblemáticos do teatro político brasileiro, o cineasta procurou estabelecer um diálogo entre o contexto do pré-1964 e a realidade do final dos anos 1970. O filme aborda as dificuldades da organização sindical e as tensões entre diferentes visões sobre a luta política, refletindo as contradições enfrentadas pelo movimento operário naquele momento. A recepção da obra foi marcada por debates intensos, com críticas tanto da esquerda, que considerava sua abordagem conciliatória, quanto de setores mais conservadores, que viam na produção uma defesa da mobilização sindical.

O caso de Glauber Rocha foi um dos mais paradigmáticos dentro desse processo de reavaliação do Cinema Novo. O lançamento de "A Idade da Terra" em 1980 gerou grande controvérsia, tanto pelo caráter experimental da obra quanto pelas posições políticas do cineasta naquele momento. Glauber Rocha havia retornado do exílio e passou a defender uma visão de Brasil que destoava da crítica tradicional ao regime militar. Seu discurso exaltava a potencialidade do país como uma futura potência, e sua aproximação com setores do governo gerou desconforto entre seus antigos aliados.

O falecimento de Glauber Rocha em 1981 simbolizou o fim de um ciclo para o Cinema Novo. Com sua morte, desaparecia um dos principais articuladores do movimento, e os cineastas que haviam protagonizado a renovação do cinema brasileiro nos anos 1960 passaram a buscar novos caminhos. O início da década de 1980 foi marcado por um processo de fragmentação e transição, no qual os cineastas do Cinema Novo tiveram que se adaptar a um contexto político e econômico diferente daquele que havia moldado suas trajetórias.

O esgotamento do modelo do Cinema Novo e a crise do cinema brasileiro nos anos 1980 refletiram as mudanças mais amplas na sociedade brasileira. O projeto de um cinema nacional comprometido com a transformação social perdeu espaço diante das novas demandas do público e das dificuldades financeiras do setor. Como observa Malafaia (2012), os cineastas do Cinema Novo, que haviam buscado construir uma identidade nacional através do cinema, viram-se diante de um novo cenário no qual as utopias coletivas davam lugar a projetos individuais e fragmentados.

5.1. Entre o Sagrado e a Revolução: Experimentalismo, Alegoria Anticolonial e o Testamento Cinematográfico de Glauber Rocha em *A Idade da Terra* (1980)

A Idade da Terra (1980), último filme de Glauber Rocha, emerge como uma obra singular em sua filmografia, marcada por um experimentalismo radical que transcende as fronteiras entre o sagrado e o político. Glauber paradoxalmente construiu uma alegoria religiosa profundamente imbricada em críticas ao imperialismo e ao colonialismo.

O experimentalismo formal do filme desafia qualquer enquadramento convencional. Diálogos repetidos em loop, a presença do próprio diretor em cena — ora como figurante, ora dando instruções aos atores — e a ausência de um roteiro pré-definido criam uma estrutura caótica que reflete o sincretismo cultural latino-americano. A improvisação, longe de ser mero acaso, revela-se um método consciente para subverter as expectativas narrativas, aproximando o filme de um manifesto performático.

A teatralidade exacerbada é outro pilar da obra. Figurinos exuberantes, que mesclam trajes indígenas, paramentos religiosos e roupas coloniais, aliados a atuações estilizadas, convertem o filme em uma experiência antropofágista. A cena inaugural, ambientada em um Jardim do Éden tropical povoado por atores de múltiplas etnias, estabelece o tom poético do longa, onde Adão e Eva são recriados como personagens anônimos de um Brasil multifacetado.

Apesar da ênfase na espiritualidade, a crítica política permeia cada quadro. A representação de Cristo como um homem negro, originário das periferias do capitalismo, e do Diabo como um empresário estadunidense, sintetiza a luta anticolonial que Glauber jamais abandonou. O imperialismo norte-americano, simbolizado na figura demoníaca, é confrontado pela resistência mística dos oprimidos, em uma dialética que ecoa as teorias de Frantz Fanon (1961) sobre a descolonização como ato de reumanização.

Diferente de obras anteriores como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) ou *Terra em Transe* (1967), *A Idade da Terra* rompe com as amarras do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Seus momentos de humor ácido — como a sequência em que um general parodia discursos autoritários enquanto cai em um rio — revelam um Glauber mais cínico, porém não menos engajado. A ausência de linearidade narrativa, longe de ser um defeito, converte-se em virtude, permitindo que o filme flua como um poema audiovisual onde imagens de procissões, paisagens áridas e corpos em êxtase compõem um mosaico da condição latino-americana.

Glauber sempre afirmava que “o cinema é a câmera na mão e a ideia na cabeça”. *A Idade da Terra* radicaliza essa máxima, substituindo a “ideia” por uma constelação de ideias em colisão. O filme, mal-recebido pela crítica à época, hoje é amplamente reconhecido como

testamento artístico de um cineasta absolutamente importante na história do cinema brasileiro.

Mais do que um filme religioso ou político, *A Idade da Terra* é um ato de fé no poder disruptivo da arte. Glauber, ao fundir o hino e o grito, o sagrado e o revolucionário, legou ao cinema uma obra que desafia categorizações.

CONCLUSÕES E SUGESTÕES PARA FUTURAS PESQUISAS

O Cinema Novo, enquanto movimento artístico e político, consolidou-se como uma das mais potentes expressões de resistência cultural durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Este estudo evidenciou que, diante da censura e da repressão estatal, os cineastas do movimento, em especial Glauber Rocha, reinventaram suas estratégias estéticas e narrativas para manter a sua crítica social.

Por meio de metáforas, alegorias e rupturas formais, obras como Deus e o Diabo na *Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) transcendem o entretenimento, transformando-se em manifestos audiovisuais que denunciavam a violência do regime, as desigualdades estruturais e o imperialismo. A análise da filmografia de Glauber Rocha revelou que sua "estética da fome" não apenas confrontou as convenções do cinema comercial, mas também desafiou as próprias limitações impostas pelo autoritarismo. Seus filmes, marcados por uma linguagem barroca e experimental, funcionaram como espaços de subversão, onde a poesia e a política se fundiam para expor as contradições de um país em crise. A obra de Rocha demonstra que, mesmo em contextos opressivos, a arte pode servir como instrumento de questionamento e mobilização, ainda que suas mensagens sejam codificadas ou fragmentadas.

Este trabalho também destacou como o regime militar impactou a trajetória do Cinema Novo. A partir de 1968, com o AI-5, a radicalização da censura e o exílio de cineastas levaram à fragmentação do movimento. Enquanto alguns diretores buscaram negociar com instituições estatais, como a Embrafilme, outros, como Glauber Rocha, em *Câncer* (1972) e *A Idade da Terra* (1980), optaram por uma ruptura ainda mais radical, abraçando a precariedade técnica e a ambiguidade narrativa como formas de resistência.

A pesquisa contribui para a compreensão da relação entre arte e política no Brasil, demonstrando como o cinema pode ser um campo de disputa ideológica. Ao analisar a obra de Glauber Rocha em diálogo com o contexto histórico, o estudo reforça a relevância do Cinema Novo não apenas como movimento estético, mas como fenômeno cultural engajado na transformação social. Além disso, a metodologia de estudo de imagem permitiu explorar as camadas simbólicas das obras, destacando como a repressão política influenciou tanto a forma quanto o conteúdo dessas produções.

Considerando o desenvolvimento da pesquisa, algumas possibilidades para estudos futuros incluem a ampliação do acesso a arquivos históricos e documentos da ditadura, permitindo uma investigação mais detalhada da censura cinematográfica. Além disso, a análise de outros cineastas do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de

Andrade, pode oferecer uma visão mais abrangente sobre as diferentes respostas à repressão. Outro caminho relevante é examinar de que maneira o legado do Cinema Novo influencia as produções audiovisuais contemporâneas, sobretudo em períodos de crise política. A integração de abordagens interdisciplinares, que envolvam estudos de comunicação, história e sociologia, pode enriquecer ainda mais a compreensão do impacto do Cinema Novo para além da esfera artística.

Em síntese, este trabalho reforça que o Cinema Novo e Glauber Rocha permanecem como referências fundamentais para reflexões sobre arte, poder e resistência. Suas obras nos desafiam a enxergar o cinema não apenas como um reflexo da realidade, mas como um instrumento capaz de transformá-la, funcionando como um convite permanente à crítica e à reinvenção.

REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA

- ACOSSADO*. Direção de Jean-Luc Godard. França: Les Films Impéria, 1960.
- A IDADE DA TERRA*. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Embrafilme, 1980.
- A TERRA TREME*. Direção de Luchino Visconti. Itália: Universalia Film, 1948.
- CÂNCER*. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Colaboradores Independentes, 1972.
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.
- LADRÕES DE BICICLETAS*. Direção de Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948.
- O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1969.
- OS FUZIS*. Direção de Ruy Guerra. Brasil: Saga Filmes, 1964.
- OS INCOMPREENDIDOS*. Direção de François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, 1959.
- RIO, 40 GRAUS*. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richers, 1955.
- ROMA, CIDADE ABERTA*. Direção de Roberto Rossellini. Itália: Excelsa Film, 1945.
- TERRA EM TRANSE*. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Saga Filmes, 1967.
- VIDAS SECAS*. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richers, 1963.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, Jean-Claude.** *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CARDENUTO, Reinaldo.** *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- FANON, Frantz.** *Os condenados da terra*. Lisboa: Ulisseia, 1961.
- MALAFIA, Wolney Vianna.** *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.
- MARSON, Melina Izar.** *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MASCARELLO, Fernando** (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- ROCHA, Glauber.** *Estética da Fome*. In: **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme/CODECRI, 1981. P. 63-70
- ROCHA, Glauber.** *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- TERNES, Andressa Saraiva.** *Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao "Pra frente, Brasil"*. 2012. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.