



**Universidade de Brasília**

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CAROLINA ALVES RIBEIRO

**O CINEMA DE AUTOR NA OBRA *TERRA EM TRANSE* (1967) DE  
GLAUBER ROCHA**

BRASÍLIA

2023

CAROLINA ALVES RIBEIRO

**O CINEMA DE AUTOR NA OBRA *TERRA EM TRANSE* (1967) DE  
GLAUBER ROCHA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do grau de bacharelado em História.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Gamba Torres

BRASÍLIA

2023

**TERMO DE APROVAÇÃO**

CAROLINA ALVES RIBEIRO

**O CINEMA DE AUTOR NA OBRA *TERRA EM TRANSE* (1967) DE  
GLAUBER ROCHA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do grau de bacharelado em História. Brasília,

19 de Dezembro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Mateus Gamba Torres - Universidade de Brasília

---

Prof. Dra. Renata Melo Barbosa do Nascimento - Universidade de Brasília

---

Ma. Amanda de Oliveira Passos - Universidade de Brasília

Dedico esta monografia à minha querida tia, Jackeline Andreia da Silva, você foi a luz que iluminou meu caminho. Seu brilho intenso despertou em mim o desejo profundo de seguir seus passos como educadora. Sua belíssima voz ressoa agora no plano celestial, e sorte daqueles que podem ouvi-la. Sou eternamente grata por sua influência na minha jornada e me sinto privilegiada por ser sua sobrinha. Eu vivo o hoje e o agora para compartilhar os ensinamentos de amor, leveza e companheirismo que aprendi contigo. Sempre te amarei com todo o meu coração e sinto sua falta todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

Sou grata à Deus e aos meus guias espirituais pela proteção e orientação contínuas em minha vida. Sou grata por todas as bênçãos que recebi e pelas lições que aprendi ao longo do caminho.

Quero iniciar estas palavras expressando a mais profunda gratidão à minha amada avó, Luzia Alves Pereira, e à minha tia, Jackeline Andreia da Silva. Seja por obra do destino ou simplesmente por bênção divina, fui agraciada com essas preciosas almas em minha vida e por isso sou eternamente grata. Elas lutaram incansavelmente para proporcionar a mim a liberdade de escolher meu próprio caminho, e por conta de seus esforços e de seu trabalho árduo que as portas foram abertas para que eu pudesse estar escrevendo esta monografia hoje. Meu sucesso, minha felicidade e minha jornada são eternamente interligados às suas vidas. A vocês, meu amor e gratidão eternas. Vocês são a base sólida sobre a qual construí minha vida e sou imensamente grata por tudo o que são e tudo o que fizeram por mim.

À minha querida mãe, que passou por tantas adversidades ao longo da vida, porém, nunca deixou de se esforçar para me proporcionar uma criação digna. Seu comprometimento e sacrifício são admiráveis e eu sou grata por tudo o que você fez por mim. Ao meu pai, que desempenhou seu papel na minha criação ao lado da minha avó e da minha tia. Espero um dia poder retribuir, de alguma forma, e poder oferecer o conforto e a tranquilidade que vocês merecem. À minha madrastra, Andriela, a quem tenho o privilégio de poder chamar de família, quero expressar também o meu carinho e gratidão. À minha irmã, Ana Beatriz, que desejo que seja uma pessoa amada ao ponto de que este seja apenas o primeiro agradecimento de uma lista extensa de homenagens que virão ao longo da sua jornada. Estou ansiosa para testemunhar o seu sucesso e celebrar suas conquistas.

Agradeço de coração à minha família e às minhas tias Arnilda, Elisa, Valdilena e Verondina por terem estado ao meu lado durante a minha infância, proporcionando-me as melhores memórias que tenho até hoje. Vocês foram verdadeiros anjos protetores, sempre cuidando de mim. À minha prima, Fabianny Soares, também quero expressar minha gratidão, que foi mais do que uma prima para mim, foi como uma irmã. Quando

passei pelo momento mais difícil da minha vida, você esteve lá para me acolher com um carinho incondicional. Sem o apoio de vocês, eu não seria a pessoa que sou hoje. Obrigado por fazerem parte da minha vida e por todo o amor que me proporcionaram. Vocês são verdadeiros tesouros em minha jornada.

Devo um agradecimento especial aos meus amigos de vida que conheci durante o curso de História: Gabriel Breda e Vinicius Victor. Ao longo dos anos, vocês estiveram ao meu lado e enfrentamos juntos momentos difíceis e confusos. Sou imensamente grata por não terem me deixado desistir e por terem sido responsáveis pelas melhores memórias que construí durante a universidade. A vocês, Gabriel e Vinicius, meu profundo agradecimento. Não tenho palavras para expressar o quanto vocês são importantes para mim e como sou inspirada por vocês. Nossa amizade é inestimável e saber que posso contar com vocês é um verdadeiro presente. Quero agradecer especialmente ao Gabriel por sua paciência e por me ajudar durante todo esse turbulento processo de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso.

Gostaria de expressar minha sincera gratidão aos meus colegas de curso com quem desenvolvi uma relação próxima através dos estágios que realizamos ou entre as aulas de História: Bruno Rodrigues, Débora Facundes, Enize Neves, Gabriela Coutinho, Isabela Marinho, Kairon Rodrigues, Larissa Ceppo, Luis Porto, Marcelo Peixoto, Marcos Gabriel e Pedro Moraes. Vocês se tornaram parte importante da minha jornada acadêmica e nossa interação diária nos possibilitou construir belíssimos laços afetivos. Compartilhar momentos de angústia, felicidade e realizar viagens com vocês foi uma experiência maravilhosa. Sou imensamente grata por tudo o que vivemos juntos.

Neste momento, já com lágrimas nos olhos ao escrever esses agradecimentos, gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus amigos de longa data: Audrey Sestari, Bárbara Cruchello, Felipe Mascarenhas, Hugo Araujo, Isadora Amaral, Lucas Araújo, Lucas Salomão, Matheus Marinho, Mylena Rodrigues e João Miguel. Vocês têm sido uma luz em minha vida, tornando-a mais leve e agradável. Em momentos de desespero, quando pensei em desistir de viver, foi a presença e apoio de vocês que me deram forças para continuar. Para cada momento triste que vivi, graças a vocês, tive o dobro de momentos felizes. Vocês são fonte constante de motivação e conforto em meus dias. Nossa conexão é única e especial, e sou muito grata por tê-los ao meu lado. Gostaria

de agradecer especialmente ao meu companheiro, Lucas Santos, que diariamente me inspira e encoraja a ser uma pessoa melhor. Sua presença em minha vida é inexplicável e sou grata por todo o amor e apoio que você me oferece.

Gostaria de expressar gratidão aos professores da Universidade de Brasília que moldaram minha jornada acadêmica. Em especial, sou imensamente grata à professora Ione de Fátima Oliveira, que, mesmo sem se lembrar disso, me ensinou as bases para a realização de trabalhos de história no meu primeiro semestre. Graças a ela, minha graduação se tornou menos árdua. Além disso, desejo expressar minha eterna gratidão ao meu orientador, Mateus Gamba Torres, por sua generosidade, sabedoria e empatia. Sua orientação e apoio diários foram fundamentais para o meu crescimento como pesquisadora. Serei eternamente grata por suas palavras encorajadoras e orientação ao longo da construção deste trabalho. Aproveito também para expressar minha gratidão a todos os professores que me acompanharam desde o início da minha alfabetização até o ensino superior, pois todos desempenharam um papel fundamental na minha formação.

Por fim, agradeço ao ensino público de qualidade e oportunidade que tive de estudar na Universidade de Brasília.

*“A arte livre é a arte brasileira (...) E as crianças brasileiras não devem ver Super-Homem.”<sup>1</sup>*

***Glauber Rocha***

## **RESUMO**

Esta monografia tem como objetivo a análise fílmica de *Terra em Transe*, de 1967, dirigido por Glauber Rocha, sob a perspectiva da teoria *politique des auteurs*, desenvolvida por François Truffaut. Nessa perspectiva, busca-se compreender Glauber Rocha como agente criativo dotado de autonomia histórica, explorando seu processo de criação cinematográfica e destacando-o enquanto autor que expressa suas paixões, anseios e críticas em relação à sociedade brasileira por meio de suas produções cinematográficas. Ademais, procura-se evidenciar como as influências ideológicas advindas de movimentos como o neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague*, aliadas ao contexto político e à intervenção do Estado brasileiro na cultura, especificamente nos governos dos regimes de Getúlio Vargas (1937-1945) e na ditadura civil-militar (1964-1985), se manifestam de forma significativa na obra de Glauber Rocha e no movimento do Cinema Novo.

**Palavras-chave:** Cinema e História, Cinema Brasileiro, Terra em Transe, Glauber Rocha.

---

<sup>1</sup> Fala de Glauber Rocha em seu quadro no Programa Abertura da TV Tupi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jr999H4OgPo>



## **ABSTRACT**

This monograph aims to analyze the 1967 film *Terra em Transe*, directed by Glauber Rocha, from the perspective of the theory "politique des auteurs", developed by François Truffaut. From this perspective, it seeks to understand Glauber Rocha as a creative agent endowed with historical autonomy, exploring his process of cinematographic creation and highlighting him as an author who expresses his passions, desires and criticisms of Brazilian society through his cinematographic productions. In addition, it seeks to show how the ideological influences coming from Italian neorealism and the Nouvelle Vague, combined with the political context and the intervention of the Brazilian state in culture, specifically in the governments of the Getúlio Vargas regimes (1937-1945) and the civil-military dictatorship (1964-1985), manifest themselves in a significant way in the work of Glauber Rocha and the Cinema Novo movement.

**Keywords:** Cinema and History, Brazilian Cinema, *Terra em Transe*, Glauber Rocha.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1.</b> O surgimento do cinema e as primeiras projeções no Rio de Janeiro (1896-1897) .....	16
<b>1.1.</b> A instrumentalização cinematográfica governamental e a intervenção estatal brasileira na cultura nos regimes de Getúlio Vargas (1937-1945) e nos governos da ditadura civil-militar (1964-1985) .....	21
<b>1.2.</b> A indústria cinematográfica de <i>Hollywood</i> versus os movimentos de cinema independentes Europeus .....	28
<b>CAPÍTULO 2.</b> O Cinema Novo e o Cinema de Autor .....	36
<b>2.1.</b> <i>Terra em Transe</i> (1967) e a crítica: as figuras de Felipe Vieira, Porfírio Diaz e Paulo Martins.....	48
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	65
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	67

*“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”*

***Glauber Rocha***

## **INTRODUÇÃO**

Nascido em 14 de março de 1939, na cidade de Vitória da Conquista, estado da Bahia, no Brasil, Glauber Rocha se consagraria como um dos cineastas potentes e renomados de sua geração. Reconhecido por sua abordagem provocativa e revolucionária conquistou destaque como produtor, diretor e intelectual do cinema brasileiro. Em 1967, em meio à vigência da ditadura civil-militar, lançou seu filme intitulado *Terra em Transe*, transpondo as fronteiras convencionais do cinema brasileiro por meio de uma abordagem inovadora e instigante. A película explorou, de forma poética e metafórica, temáticas de cunho social, político e cultural. O longa-metragem recebeu ampla aclamação no âmbito internacional, sendo selecionado como representante do Brasil no prestigiado Festival de Cannes, no ano de 1967, e solidificando assim o renome de Glauber Rocha como um dos mais proeminentes cineastas latino-americanos.

Além de seu impacto revolucionário no cinema, Glauber Rocha se destacou pelas suas características pessoais marcantes. Sua intensidade, comprometimento militante e visão artística singular moldaram sua jornada cinematográfica, enquanto suas raízes baianas serviam como a essência que permeava suas obras, conferindo-lhes uma identidade única e um profundo senso de brasilidade. Essas características pessoais, aliadas à sua habilidade narrativa ousada, garantiram a Glauber Rocha um lugar de destaque no panorama cinematográfico brasileiro e internacional.

Realizando uma travessia transcontinental, tendo como ponto de partida a cidade de Vitória da Conquista e indo ao encontro da República Francesa, fixaremos nossa atenção na década anterior ao nascimento de Glauber Rocha e à sua incursão no universo cinematográfico. Nesse contexto, o ano de 1929 na França despontava como o epicentro do nascimento de um movimento historiográfico protagonizado por estudiosos como Marc Bloch e Lucien Febvre, que mais tarde ficaria conhecido como *Escola de Annales*.

O principal objetivo dessa corrente vanguardista consistia na expansão do leque de possibilidades analíticas e metodológicas para o âmbito da pesquisa histórica, as evidenciando em suas publicações na revista *Annales d'histoire économique et sociale*. A necessidade de abordagem da história mais abrangente e totalizante nascia do fato de que o homem se sentia como um ser cuja complexidade em sua maneira de sentir, pensar e agir, não podia reduzir-se a um pálido reflexo de jogos de poder, ou de maneiras de sentir, pensar e agir dos poderosos do momento. (ODALIA, 1990, p. 4). Posteriormente, sua terceira geração ficaria conhecida como Nova História, em francês, *Nouvelle Histoire* e seria liderada por historiadores de renome como Jacques Le Goff e Pierre Nora.

O movimento historiográfico da *Escola dos Annales* e a *Nouvelle Histoire* assumiram um papel fundamental na ampliação do estudo acerca do ser humano, permitindo uma compreensão mais abrangente e holística do homem e seu engajamento histórico o entendendo enquanto um processo complexo que envolve dinâmicas multifacetadas. Nesse contexto, a *Escola dos Annales* se destaca, pois propõe-se a enxergar o ser humano não apenas como um sujeito subjugado às estruturas políticas de seu contexto histórico, mas também como agente criativo que exerce sua autoria histórica, valorizando assim a subjetividade e a ação do indivíduo enquanto agente histórico. Desde então, os historiadores têm se apropriado de materiais que até aquele momento nunca haviam sido utilizados: o folclore, a literatura, a poesia, a iconografia, processos judiciais e muitos outros, entraram no rol de fontes legítimas da historiografia. (NAVARRETE, 2008, p. 21) Além disso, a *Escola de Annales* aproximou-se de disciplinas como a antropologia, a psicologia e a sociologia, a fim de compreender de forma mais complexa as representações sociais, as práticas culturais e as dinâmicas do ser humano.

A partir da década de 1970, têm-se o reconhecimento do caráter documental válido do cinema para o escopo dos estudos históricos, o que resultou no aumento da produção de novas pesquisas voltadas para essa temática. Autores como Marc Ferro, em sua obra *Le film, une contre-analyse de la société?* (1973) e Pierre Sorlin, em *Sociologie du Cinéma* (1977), realizaram contribuições significativas para o estudo acadêmico da área. Nessa perspectiva, é possível realizar a análise historiográfica e fazer uso do cinema como uma fonte histórica legítima pois os filmes, assim como as fotos, as ficções rodadas em exteriores, e assim como os documentários, nos deixam vestígios concretos do

passado (LAGNY, 2009, p. 115). A inclusão do cinema como fonte historiográfica permite uma análise que transcende a esfera dos fatos históricos objetivos, tornando possível a imersão nas subjetividades, simbolismos e representações culturais presentes nas produções cinematográficas. A utilização de novos métodos, novas perspectivas e novas fontes, assim como a busca por inovação, são características marcantes tanto do movimento historiográfico da *Escola de Annales* quanto das obras de Glauber Rocha.

No presente trabalho busca-se apresentar como ao longo de sua história, o cinema evoluiu de meros registros imediatos da realidade para narrativas ficcionais elaboradas, ou documentários, que refletem representações das sociedades. Para embasar essa análise, serão utilizados trabalhos de autores como Eduardo Morettin (2003) e Renato da Gama-Rosa Costa (2018) e a autora Raquel Gomes de Souza (2019). Em sua discussão, propõe-se uma análise acerca da origem e consolidação do cinema enquanto forma de comunicação de massa, bem como a utilização do cinema para instrumentalização governamental e censura utilizando os estudos acadêmicos como Marc Ferro (1977), Michèle Lagny (2009), Mônica Kornis (1992) e Eduardo Navarrete (2008).

Com base nos estudos de Anderson Alves da Rocha (2019) e Edwaldo Costa e Karla Nayra Fernandes Pereira (2018), investiga-se o desenvolvimento da indústria e dos grandes estúdios cinematográficos, que iriam se configurar como um desafio para os cineastas independentes, destacando a importância dos movimentos neorrealista italiano e *Nouvelle Vague*<sup>2</sup>, que emergiram como forma de confronto a indústria comercial e fomentaram novas abordagens estéticas e técnicas no âmbito cinematográfico. Esses movimentos, estudados por teóricos como Mariarosaria Fabris (2006) e Michael Marie (2003), por sua vez, influenciaram de maneira significativa o cinema de Glauber Rocha, que incorporou suas técnicas em suas produções.

Este trabalho está dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo abordará brevemente sobre a origem do cinema e suas primeiras projeções no contexto mundial e na antiga capital do Rio de Janeiro. Examina-se posteriormente como o cinema, enquanto

---

<sup>2</sup> A *Nouvelle Vague* reúne um grupo de cineastas que se dedica à direção entre 1958 e 1962. Trata-se, em primeiro lugar, de um fenômeno quantitativo, como sublinhado por François Truffaut, pois ele se refere aproximadamente a uma centena de novos autores. Um número especial dos *Cahiers du Cinéma*, intitulado "Nouvelle Vague" e publicado em 1962, chega a ponto de listar 162 deles em um dicionário alfabético. (MARIE, 2003, p. 168)

meio de comunicação de massas, despertou o interesse dos regimes governamentais, levando as autoridades estatais a intervirem na produção cinematográfica com a intenção de disseminar propaganda política. Serão analisadas as intervenções realizadas no cenário do cinema brasileiro durante os regimes autoritários de Getúlio Vargas (1937-1945) e a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), incluindo questões como a censura e seu impacto na liberdade de expressão e na diversidade cultural. Em contraponto à instrumentalização governamental e comercial do cinema, busca-se apresentar o cinema independente e os movimentos neorrealista italiano e a *Nouvelle Vague* como alguns dos elementos-chave para a formação de Glauber Rocha enquanto diretor.

Em segundo capítulo, busca-se desenvolver como a influência dos movimentos independentes e das intervenções estatais podem ser observadas na trajetória de Glauber Rocha. Será enfatizado o seu envolvimento no movimento sociocultural do Cinema Novo, o qual propiciou o desenvolvimento da Estética da Fome<sup>3</sup>. Glauber Rocha foi um dos principais representantes do Cinema Novo no Brasil, com obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). O estudo visa abordar a importância do cinema independente brasileiro, mais especificamente, do movimento social do Cinema Novo, como forma de resistência e enfrentamento político indo ao encontro à análise da *zona de realidade não-visível* proposta por Marc Ferro. Ao contextualizar o surgimento do Cinema Novo no Brasil, torna-se evidente a insatisfação compartilhada pelos cineastas contemporâneos da época em relação à predominância da indústria cinematográfica comercial, largamente influenciada pelos padrões e estéticas de *Hollywood*. O movimento brasileiro que surgiu na década de 1960 buscou romper com esses padrões estéticos, procurando uma abordagem mais autoral e engajada como contraponto à hegemonia cinematográfica de *Hollywood*.

Posteriormente, o estudo irá se concentrar nos processos socioculturais subjacentes aos temas ideológicos do filme *Terra em Transe* (1967), utilizando abordagens propostas por Marc Ferro (1976), Jeffrey Richards e Anthony Aldgate (1992)

---

<sup>3</sup> Em 1965 Glauber Rocha apresenta, em Gênova, a Estética da fome, manifesto com o qual questiona o ponto de vista do observador europeu sobre a arte latino-americana, denunciando a sua “nostalgia de primitivismo”. (SIEGA, Paula. 2009, pg. 158) Essa estética busca retratar o realismo brutal e a condição de pobreza e exploração vivida pelos sertanejos no Brasil e retratar a realidade brasileira de forma crua, sem romantismos, fazendo com que o espectador confrontasse a dura realidade vivida pelas classes menos favorecidas.

para a análise fílmica. Richards defende que, ao explorar o contexto que deu origem ao filme, por meio de uma história contextual do próprio filme, este se torna relevante para a compreensão da história social (KORNIS, 1992, p. 248). Serão analisados elementos cinematográficos como roteiro, direção, fotografia e trilha sonora, com o objetivo de compreender como tais elementos contribuem para a construção da mensagem ideológica presente no filme. Para fundamentar essa análise teórica, serão utilizadas referências de autores como Ismail Xavier (2014) e utilizando-se de uma perspectiva sociocultural fundamentada nas práticas e representações, pretende-se ampliar a compreensão sobre o cinema como uma expressão de representação social.

*“A arte não é só talento,  
mas sobretudo coragem<sup>4</sup>”*

***Glauber Rocha***

## **CAPÍTULO 1**

### **O SURGIMENTO DO CINEMA E AS PRIMEIRAS PROJEÇÕES NO RIO DE JANEIRO (1896-1897)**

É possível apontar que o surgimento do cinema se deu com a invenção do aparelho cinematógrafo no final do século XIX. Esse dispositivo permitia a reprodução de uma sequência de imagens em movimento, que, uma vez reveladas e projetadas na tela, resultavam em pequenas filmagens. Entretanto, a data da sua invenção e seus pioneiros não são um consenso. Nos Estados Unidos, por exemplo, Thomas Edson, criou, em 1893, o quinetoscópio, aparelho individual que permitia o acesso às imagens em movimento. Na Alemanha havia Max Skladanowsky, com seu bioscópio, e assim por diante. Essa diversidade mostra que o caminho que levou ao cinema não foi único, mas fez parte de um processo constituído por muitas idas e vindas (MORETTIN, 2009, p. 48).

Contudo, a patente do aparelho foi registrada pelos irmãos franceses Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) que ganharam reconhecimento por sua contribuição para a indústria cinematográfica, produzindo e projetando diversos filmes em que retratavam momentos cotidianos em sessões de exibição. As plateias ficavam assombradas com as primeiras imagens cinematográficas de cenas do cotidiano e com as históricas tomadas feitas pelos irmãos Lumière, do trem chegando à estação e de trabalhadores saindo de uma fábrica. Embora fossem imagens familiares, pela primeira vez eram exibidas como pintura ou fotografia dotada de movimento. (COSTA, 1998, p. 154)

A invenção, de imediato, atiçou a curiosidade do espectador acostumado a representações teatrais, circenses, musicais ou burlescas. (COSTA, 1998, p. 154). A novidade de uma nova indústria relacionada ao entretenimento atraiu um número crescente de telespectadores interessados em contemplar filmagens no mundo inteiro.

---

<sup>4</sup> ROCHA, Glauber; CLARET, Martin; FONSECA, Cristina. "O Pensamento vivo de Glauber Rocha.", 1987, p. 45.



Após as exibições dos irmãos Lumière, as projeções passaram a ser feitas no interior de variadas salas de espetáculos, para entreter a plateia no intervalo dos números teatrais. (COSTA, 1998, p. 155). Esses registros cinematográficos feitos por meio do cinematógrafo eram predominantemente de natureza documental, de curta duração, entre um e dois minutos, e capturavam momentos comuns da vida cotidiana, eventos históricos ou paisagens<sup>5</sup> com o intuito de registrar a realidade dos contemporâneos à época. Com a sua popularização, não demorou muito para que a primeira sessão de cinema no Brasil ocorresse.

Raquel Gomes de Souza, geógrafa, em sua tese de doutorado “Salas de Cinema no Rio de Janeiro: 1896 – 1995” (2019), discorre sobre as primeiras experiências cinematográficas que ocorreram em solo brasileiro utilizando como fontes diversos jornais da época como o Correio da Manhã, Diário de Notícias, Jornal do Brasil e O Globo. Em sua tese, Gomes destaca o final do século XIX e o início do século XX, no Rio de Janeiro, como palco de inúmeras transformações sociais e urbanas na transição de uma cidade colonial para uma cidade capitalista.

Essa análise vai ao encontro do que Renato da Gama-Rosa Costa expõe em seu artigo “Os cinematógrafos do Rio de Janeiro” (1998) acerca das primeiras casas de cinema no Rio de Janeiro. De início eram espaços muito simples, continham apenas uma tela de projeção, geralmente no fundo da sala, e as cadeiras voltadas para ela, de costas para a entrada. Eram espaços pequenos, de aproximadamente 70m<sup>2</sup> com algum luxo na sua decoração: tecidos e lustres que só faziam aumentar o risco de incêndio nestas casas que não possuíam nenhum sistema de prevenção, nem sequer saídas de emergência. (COSTA, 1998, p. 155). Acompanhando o movimento de transformação da cidade, a estrutura das salas de cinema começa a ser modificada para que a estrutura desses espaços pudessem atender as necessidades da burguesia carioca:

Há um grande esforço de domesticação destes espaços selvagens dos cinemas, para afastar temores da gente refinada: diminuição da

---

<sup>5</sup> Nesse sentido, são filmes que sempre procuravam mostrar algo (a queda de um muro, um elefante sendo eletrocutado, uma vista de um barco, um trem partindo ou chegando, acidentes, as ondas se chocando contra um píer, danças, lutas de boxe, um panorama de uma cidade etc.), marcados pela falta de preocupação em contar histórias, dado que o interesse estava nas próprias imagens, pensadas como “atrações”. (...) A marca desses filmes era, portanto, a ênfase na performance, no improviso e na consciência de que existia um público, consciência manifesta pelos constantes olhares dos atores em direção à câmera, como se quisessem compartilhar sua experiência com o espectador. (MORETTIN, 2009, p. 49)

escuridão absoluta das salas de projeção, presença da lanterninha, eventual presença de um comentador em alguns casos, manutenção de ambientes limpos, arejados etc. Assim, junto com a estabilização da indústria do cinema, inicia-se a criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno-burguês... A transcrição é, neste sentido, uma forma de homogeneização. (COSTA, 1998, p. 155)

Gomes (2019) destaca em sua tese três sessões experimentais realizadas no Rio de Janeiro, em 1896, antes da oficial sessão inaugural que ocorreu em 1897. A primeira sessão experimental foi realizada na Rua do Ouvidor, 57, que poderia ser considerada a principal artéria do Rio de Janeiro no século XIX, de acordo com Isabel Lustosa (1986)<sup>6</sup>. O aparelho utilizado para representação das imagens foi o *Omniógrapho*. As sessões experimentais eram realizadas em locais diferentes e costumavam durar pouco tempo, pois os proprietários dos aparelhos de reprodução de imagens andavam com eles nas costas percorrendo terras distantes e inóspitas, deixando, quando podiam, seus nomes registrados na história, já que muitos mantiveram o anonimato porque usavam aparelhos de reprodução genéricos ao aparelho produzido e patenteado pelos irmãos Lumière. (SOUSA, 2019, pg. 66).

A primeira experiência cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro registrada por Gonzaga (1996) ocorreu em julho de 1896, mas como a própria autora afirmou, a chegada do cinema na cidade e no Brasil de maneira geral é um mistério, da mesma maneira as exatas condições das apresentações, o nome de seus idealizadores e os seus possíveis desdobramentos. Sabe-se, no entanto, que as “primeiras imagens fotográficas sequenciadas e projetadas de forma contínua e ampliada” (Gonzaga, 1996, p. 52) exibidas pelo *Omniógrapho*, que nada mais era que o nome do projetor usado para exibição, foram amplamente divulgadas nos jornais da época que de maneira geral exaltaram a novidade, mas também não deixaram de criticar a qualidade das imagens e até os possíveis furtos que poderiam ocorrer por conta da escuridão da sala (Gonzaga, 1996). (SOUSA, 2019, pg. 64).

A segunda experiência cinematográfica do Rio de Janeiro teve um período de funcionamento mais curto que o *Omniógrapho*. O *Panorama Mecânico*, inaugurado em setembro de 1896 teve apenas uma única exibição e certamente seguiu dali para outro endereço na cidade. (SOUSA, 2019, pg. 65) e a terceira experiência no Teatro Lucinda, não se limitou a apresentações de filmes como também incorporava apresentações teatrais

---

<sup>6</sup> LUSTOSA, Isabel. Rua do Ouvidor, o palco das novidades. *Filme Cultura*, n. 47, agosto, p. 22 - 24, 1986.

e demais formas de entretenimento. Após as três experiências cinematográficas experimentais ocorreu a sessão inaugural em 1897 para a imprensa.

Já a sessão inaugural da quarta experiência cinematográfica ocorrida em janeiro de 1897 foi especial para a imprensa sob o nome de Clube dos Repórteres e além da apresentação do Cinematógrafo Edison, teve também arte, música, poesia e variedades (Araújo, 1976). No dia posterior a iniciativa foi rebatizada de Salão de Novidades Paris no Rio (Gonzaga, 1996) e manteve a programação variada. O Salão de Novidades Paris no Rio funcionou por 8 anos e em comparação as duas primeiras experiências cinematográficas, foi um empreendimento exitoso, mas de qualquer forma, isso não deu fim às iniciativas que tiveram pouco tempo em atividade. Com o tempo, a sala foi perdendo suas características de exibição e dando lugar a exposições e outras representações artísticas da época porque o seu empresário, Paschoal Segreto, começou a se interessar comercialmente pelo teatro (Gonzaga, 1996). Ainda sim ele “[...] cumprira seu papel pioneiro, valorizando a informação visual e não o espetáculo mecânico, regularizando as exibições e fixando um modesto lazer cinematográfico no seio da população.” (Gonzaga, 1996, p. 66) (SOUZA, 2019, p. 67)

Até o ano de 1898, as exibições de filmes no Brasil eram exclusivamente de produções estrangeiras. O dia 19 de junho é hoje oficialmente celebrado o como o Dia do Cinema Brasileiro graças ao registro histórico feito pelo diretor ítalo-brasileiro Afonso Segreto. O cineasta Afonso Segreto eternizou um momento icônico ao filmar, em 1898, com uma câmera Lumière, *Uma vista da Baía de Guanabara*. Essa filmagem capturou a beleza da enseada da Baía de Guanabara, localizada no Rio de Janeiro, e se tornou um registro histórico importante para o cinema brasileiro. No artigo de Lucas Salgado para O Globo, é destacada a recepção das sessões cinematográficas de *Uma vista da Baía de Guanabara* (1898). Como fonte historiográfica, Salgado utiliza como referência o jornal Gazeta, que classifica essa obra cinematográfica como a “certidão de nascimento” do cinema nacional.

O jornal Gazeta de Notícias do dia 20 de junho de 1898 publicou aquela que é considerada a “certidão de nascimento” do cinema nacional, uma nota simples em que mencionava a filmagem, único relato oficial do ocorrido. “O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas”, destacou a publicação em trecho citado no livro “A bela época do cinema brasileiro”, importante registro histórico de Vicente de Paula Araújo. (SALGADO, O Globo, 2023)

No entanto, assim como não há um consenso sobre a criação do primeiro aparelho de reprodução de imagens do cinema, também não há um consenso sobre o primeiro registro audiovisual em solo brasileiro. O debate em torno desse assunto é enriquecido pelo historiador, Eduardo Morettin (2009), que sugere que as primeiras filmagens em solo brasileiro podem ser atribuídas ao empresário teatral José Roberto da Cunha Salles<sup>7</sup>. Essa perspectiva amplia as discussões acerca do tema.

Durante o final do século XIX e ao longo do século XX, ocorre uma transformação na relação entre seres humanos e o cinema. Como visto anteriormente, inicialmente, os filmes tinham como característica sua curta duração, com seu conteúdo sobre cenas do cotidiano, de um a dois minutos de projeção. No entanto, à medida que a tecnologia cinematográfica avançava, narrativas mais complexas foram exploradas e gradativamente o cinema se estabeleceu enquanto uma forma de expressão artística e um fenômeno cultural de entretenimento de massas, fazendo parte essencial na vida cotidiana das sociedades. Através de suas imagens, diálogos e tramas, o cinema é capaz de exercer um poder significativo na formação de opiniões e na representação de diversas realidades.

Em seu estudo “História e Cinema: um debate metodológico”, Mônica Kornis (1992) aborda sobre essa questão, utilizando como referência o historiador inglês Eric Hobsbawm. O estudo de Hobsbawm conclui que, nas primeiras décadas do século XX, ocorreram diversas transformações na sociedade, incluindo a ascensão das formas de expressão artística voltadas para as massas em detrimento das formas artísticas elitizadas. Dentre essas formas de expressão, o cinema se destaca, exercendo uma influência decisiva na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo ao seu redor. O cinema assume um papel de destaque na sociedade contemporânea enquanto uma das formas mais proeminentes de comunicação e entretenimento.

Com suas imagens, o cinema cativa e inspira, estabelecendo-se como parte inseparável da experiência humana. Ao adentrar uma sala de cinema, o público tem a oportunidade de imergir em distintas culturas, transitar entre diversas épocas históricas e

---

<sup>7</sup> Médico, advogado, bicheiro e empresário teatral que em 27 de novembro de 1897 solicitou a patente de um invento denominado “fotografias vivas”, juntando à solicitação dois fragmentos de filmes, 24 fotogramas no total, correspondendo a um pouco mais de um segundo de projeção. A maior parte da produção brasileira até o final dos anos 20 era constituída por documentários e reportagens cinematográficas, em sua maioria retratando nossa elite política e econômica ou as nossas belezas naturais. (MORETTIN, 2009, p. 53)

testemunhar visualmente uma pluralidade de perspectivas de vida. Tudo isso ocupando um lugar em uma cadeira de cinema. O cinema permite que o ser humano reflita sobre o mundo e sobre ele mesmo. Nesse sentido, a sétima arte se destaca como um meio de expressão artística capaz de evocar emoções e exercer um papel ativo na formação do pensamento e dos sentimentos do público. Sua capacidade de transmitir mensagens impactantes, expressar críticas e reflexões sobre questões sociais, políticas e culturais, além de desafiar convenções e limites estabelecidos, o estabelece como um espaço de reflexão profunda e possibilita a visualização de transformações individuais e coletivas. Assim, o cinema se consolida como uma forma de arte visual que desempenha um papel fundamental e inegável, tanto na construção de identidades culturais, quanto no desenvolvimento do setor de entretenimento.

## **1.2 A INSTRUMENTALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA GOVERNAMENTAL E A INTERVENÇÃO ESTATAL BRASILEIRA NA CULTURA NOS REGIMES DE GETÚLIO VARGAS (1937-1945) E NOS GOVERNOS DA DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)**

Sendo assim, desde que o cinema se tornou uma arte, os seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. (FERRO, 1977, p. 13) Marc Ferro em seu estudo “Cinema e História” (1977), aponta que, independentemente do regime político adotado, seja ele um sistema estadunidense, monárquico, soviético ou fascista, os seus respectivos dirigentes almejavam exercer um controle sobre os meios de comunicação de massa com o intuito de instrumentalizá-los em prol dos interesses da agenda estatal. A utilização dos filmes faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embaraçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico (LAGNY, 2009, p. 105). Portanto, as diversas formas de governo viam no cinema uma poderosa ferramenta para disseminação de propaganda política com o objetivo de difundir suas ideologias.

Porém, é inegável que o uso da indústria cinematográfica como instrumento pelo monopólio estatal adquiriu uma influência ainda maior com o surgimento dos regimes totalitários no início do século XX. A primeira metade do século XX, foi marcada pela ascensão e consolidação dos regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas

como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública. (PEREIRA, 2003, p. 102). Com a ascensão de regimes totalitários como o fascismo italiano, o nazismo alemão, o salazarismo português e o franquismo espanhol, foram desenvolvidos órgãos estatais voltados para a propaganda, que controlavam a televisão, o cinema, o rádio, a imprensa e outros meios de informação para o fortalecimento dos regimes.

Essa instrumentalização dos meios de comunicação visava difundir as ideias desses regimes, fortalecendo assim seu domínio cultural. Em regimes dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando a assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas (PEREIRA, 2003, p. 102). Embora utilizassem o cinema como veículo de propaganda de seus governos, os ditadores e regimes autoritários não apenas veiculavam suas ideologias, mas também impunham restrições a conteúdos considerados opostos aos seus interesses. Para isso, recorriam à censura e estabeleciam legislações restritivas que proibiam filmes que ameaçassem seus regimes.

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos da América. No entanto, é importante destacar que, submetida às leis de mercado e seguindo a orientação de Goebbels (valorização da produção de filmes de propaganda indireta), a maior parte da produção cinematográfica nazista foi dedicada ao “entretenimento”, sendo filmes aparentemente escapistas, mesmo quando diluíam em seus enredos alguma conotação político-ideológica. (PEREIRA, 2003, p. 111)

Nesse contexto, o cinema desperta a atenção como um meio de comunicação capaz de influenciar e moldar os pensamentos da sociedade ao se manifestar como aparato ideológico utilizado pelos detentores do poder estatal. Ao censurar ou controlar a produção e exibição de filmes o governo direciona as narrativas de acordo com seus interesses. As produções cinematográficas desenvolvidas pelas instituições governamentais podem ser vistas como registros oficiais elaborados pelos poderes estatais e, nessa medida, também podem ser objeto de análise para os historiadores e historiadoras.

Examinadas de maneira crítica, seja procurando-se dados “autênticos”, seja desmontando os discursos enganadores, certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as

análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, emergem elementos essenciais para compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país (LAGNY, 2009, p. 102)

Da mesma forma, a existência de práticas de censura revela lacunas e omissões deliberadas em determinados conteúdos, permitindo-nos compreender os objetivos dos governos ao suprimir perspectivas e narrativas específicas. Isso nos possibilita uma análise mais profunda das motivações e interesses por trás da manipulação da informação, bem como uma compreensão mais abrangente das representações da realidade que foram restringidas.

No contexto brasileiro, despertam particular interesse dois regimes políticos que foram fundamentais para a crítica expressa por Glauber Rocha em sua obra *Terra em Transe* (1967): os governos autoritários de Getúlio Vargas (1937-1945) e da ditadura civil-militar (1964-1985). Embora cada um desses regimes carregue suas peculiaridades, ambos compartilham um ponto crucial: o envolvimento ativo do estado brasileiro no domínio cultural. A ruptura com os princípios do Estado de Direito democrático resultou em um impacto significativo na maneira pela qual o estado operou e interveio no campo cultural, por meio da criação de diversos órgãos de controle estatal.

Conseqüentemente, durante esses períodos, inúmeras obras e artistas foram submetidos à censura. Filmes foram proscritos, peças teatrais foram proibidas de serem encenadas e livros tiveram seu conteúdo alterado ou impedidos de serem publicados. Nesse sentido, a seguir, examinaremos as intervenções estatais no âmbito da produção artística e cultural, promovidas pelo Estado brasileiro nos governos de Getúlio Vargas e nos governos militares, bem como a crítica apresentada por Glauber Rocha às práticas populistas.

O período governamental de Getúlio Vargas, que se iniciou em 1930 se prolongou até 1945, foi caracterizado pela incorporação de elementos-chave, tais como o populismo e o nacional-desenvolvimentismo<sup>8</sup>, em sua abordagem política. Essas duas características

---

<sup>8</sup> No contexto político, o conceito de populismo remete a uma forma de liderança que busca estabelecer uma conexão direta entre o líder e as massas populares. Getúlio Vargas, sob a alcunha de "pai dos pobres", recorreu a estratégias de manipulação de massas e utilizou uma retórica política que visava criar uma

marcantes de governo são duramente criticadas em *Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha tece uma crítica contundente ao populismo e sua obra é dotada de uma representação simbólica capaz de retratar de forma metafórica o seu tempo e o complexo processo histórico que o precedeu, evidenciando a derrocada e desgaste do populismo e do projeto nacional-desenvolvimentista.

Para entender o processo referido no filme *Terra em Transe*, é preciso retornar três decênios, período em que o país passa por uma reformulação das bases produtivas e fortalecimento do poder político e econômico da burguesia nacional. Classe que, uma vez vitoriosa no movimento da aliança liberal, no início da década de 30, passa a ter hegemonia política dentro do Estado com Getúlio Vargas, garantindo a representação para expandir e modernizar o parque industrial brasileiro enquanto operava apaziguamento das classes populares, por meio das políticas conciliatórias do populismo. A base ideológica nesse momento, o nacional-desenvolvimentismo, mirava a imagem de uma nação moderna e integrada à ordem mundial do capital, por meio da expansão do Estado aos rincões do território (...) O nacionalismo em questão buscava verniz democrático ao tentar incluir o povo nesse ideal de Brasil. As classes populares, contudo, não tinham seus interesses realmente levados em conta na hora das decisões, aparecendo na equação apenas para garantir a mão de obra para o desenvolvimento industrial por intermédio da conciliação, tendo suas demandas atendidas somente diante de agitações sociais de larga escala. (DE PAULA MULLER, 2023, p. 60)

Getúlio Vargas implementou políticas visando à construção de uma identidade nacional que alinhava a cultura brasileira aos ideais do Estado Novo. Dessa forma, em 1930, surgiu o Ministério da Educação e Saúde (MES), o qual incorporou a cultura como um elemento crucial para a legitimação do regime. Foram criados órgãos como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 27 de dezembro de 1939<sup>9</sup>, responsável pelo controle e censura das manifestações culturais consideradas "subversivas". Por meio do DIP, o Estado exercia uma vigilância rigorosa sobre o conteúdo das obras literárias e dos espetáculos, buscando garantir que estes não transmitissem mensagens que desafiassem a ordem estabelecida ou criticassem o governo. O DIP também incentivava a produção de manifestações culturais que sustentassem a ideologia e a narrativa do regime<sup>10</sup>. O Decreto nº 1.949 de 30 de dezembro

---

identificação íntima com o povo. O nacional-desenvolvimentismo adotado por Vargas está intrinsecamente ligado a uma estratégia econômica com o objetivo principal de promover o desenvolvimento interno e fortalecer o sentimento de unidade nacional.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>

<sup>10</sup> O DIP foi estruturado em cinco divisões, a de Divulgação, de Radiodifusão, de Cinema e Teatro, de Turismo e a de Imprensa, e teria como função primordial "...a elucidação da opinião nacional sobre as



de 1939 dispõe sobre o exercício das atividades de imprensa e propaganda no território nacional com as diretrizes para a distribuição e censura do cinema:

Art. 14. Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado de aprovação, fornecido pelo D. I. P.

Art. 15. Não será permitida a exibição do filme que:

- I. contiver qualquer ofensa ao decoro público;
  - II. contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
  - III. divulgar ou induzir aos maus costumes;
  - IV. for capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
  - V. puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
  - VI. for ofensivo às coletividades ou às religiões;
  - VII. ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- Art. 16. Esse certificado será fornecido após a projeção do filme perante representantes legais da Divisão do Cinema e Teatro do D. I. P.<sup>11</sup>

O Estado legislou as relações de trabalho, criou sindicatos, ministérios, proibiu partidos, reformou a administração pública, criou empresas, censurou filmes, letras de samba, peças teatrais, enfim, interferiu como pôde em vários setores da vida social. (NOEL; GUIMARÃES, 2006, p. 18). A ditadura de Vargas procurava, dessa forma, padronizar e controlar a produção cultural e artística, exercendo uma influência profunda no imaginário coletivo e limitando a diversidade e a liberdade artística. Vargas apresentava-se como um defensor dos interesses das classes populares e operárias, valendo-se da retórica nacionalista, contudo, centralizou o poder político, restringiu a liberdade de imprensa e perseguiu seus opositores. Por meio do estabelecimento do Estado Novo, em 1937, foi instituído um regime político autoritário, com o fechamento do Congresso Nacional e o governo baseado em decretos-leis. Durante o governo de Getúlio Vargas no Brasil, o país atravessou um período caracterizado pela censura e pelo rigoroso controle das manifestações culturais e artísticas, deixando um legado de repressão que se estendeu até os anos 1950.

---

diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira” Com relação ao cinema o Departamento previa entre as suas atribuições gerais as de “... d) estimular a produção de filmes nacionais; e) classificar os filmes educativos nacionais para a concessão de prêmios e favores; f) sugerir ao Governo a isenção ou redução de impostos e taxas federais para filmes educativos e de propaganda, bem como a concessão de idênticos favores para transporte dos mesmos filmes; g) conceder, para os referidos filmes, outras vantagens que estiverem em sua alçada...” O Departamento nas suas atribuições gerais tinha como finalidade, ainda, o de promover a censura cinematográfica. (GONÇALVES NETO, 2002, p. 76)

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Dispõe%20sobre%20o%20exercício%20da,que%20lhe%20confere%20o%20art.>

De Paula Muller em seu estudo “Revolução e contrarrevolução no cinema realista de Glauber Rocha.” (2023), destaca que durante as décadas de 1940 e 1950, o capitalismo nacional brasileiro experimentou um ciclo virtuoso de desenvolvimento, cujo ponto mais alto foi a construção de uma nova capital. A autora aponta que a medida que o país se industrializava por meio de investimentos de empresários nacionais e injeções de capitais estrangeiros, começaram a surgir sinais de desgaste nas políticas adotadas para conter a inflação, garantir o lucro da classe empreendedora e acalmar as tensões sociais. Como resultado, os anos de 1960 começaram com uma grave crise econômica e política. Tivemos a síntese de um legado construído ao longo do século XX, desde os anos 1920 até o momento nacional desenvolvimentista dos anos 1950 que definiu um campo de confrontos polarizado na década de 1960. (XAVIER, 2014, p. 3)

Já durante o período da ditadura civil-militar, instaurado através do golpe de 1964, o Estado brasileiro adotou um modelo repressivo ainda mais rígido em relação à cultura. Um dos aspectos cruciais para a manutenção do regime era o controle da mídia. Os governos militares estabeleceram uma série de medidas e estratégias destinadas a restringir a liberdade de expressão durante esse período. Os ditadores militares promulgaram diversos decretos e leis de caráter autoritário e repressivo que foram efetivamente implementados. A repressão política também se fez notória no âmbito cultural através da perseguição direcionada a artistas e manifestações artísticas consideradas subversivas ou representativas de ideologias de esquerda.

O regime implementou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), o qual outorgava ao Estado uma série de prerrogativas para intervenção e controle na esfera da repressão, com consequências significativas no domínio político. Mediante esse ato, foi abolida a garantia do *habeas corpus* para crimes políticos, impôs-se medidas como a liberdade vigiada e restrição de acesso a determinados locais. Além disso, ocorreu a suspensão do direito ao voto e proibição de atividades ou manifestações de natureza políticas<sup>12</sup>, bem como uma ampla censura, a qual englobava não somente a supressão de manifestações artísticas como filmes, músicas e peças teatrais, mas também a monitoramento e modificação das mesmas, a fim de satisfazer os interesses do regime.

---

<sup>12</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)

O sistema de censura foi ampliado e intensificado, permitindo que autoridades governamentais interferissem diretamente no conteúdo veiculado pelos meios de comunicação, como jornais, revistas, rádios e televisões. Durante a ditadura civil-militar, ocorreram diversas alterações na estrutura e hierarquia dos órgãos responsáveis pela aplicação da censura. A censura era realizada através da atuação de órgãos como o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e o Serviço Nacional de Informações (SNI). O SNI foi criado a partir da Lei nº 4.341 de 13 de junho de 1964<sup>13</sup>. Já o decreto nº 70.665 de 2 de junho de 1972, estabeleceu a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>14</sup>, que ficou subordinada ao Departamento da Polícia Federal (DPF) na tentativa de unificar e padronizar as diretrizes e o funcionamento da censura em todo o território nacional.

Até a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foram dispostos diversos decretos e leis ao longo da história. O decreto n. 24651, de 10 de julho de 1934, criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores (MJNI). O decreto-lei n. 1915, de 27 de dezembro de 1939, estabeleceu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que ficou subordinado à Presidência da República. Já o decreto-lei n. 7582, de 25 de maio de 1945, criou o Departamento Nacional de Informações, subordinado ao MJNI. Posteriormente, o decreto-lei n. 8462, de 26 de dezembro de 1945, estabeleceu o Serviço de Censura de Diversões Públicas, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública. Na sequência, a lei n. 5536, de 21 de novembro de 1968, criou o Conselho Superior de Censura (CSC), subordinado ao Ministério da Justiça, com a função de revisar, em grau de recurso, as decisões censórias proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF). Por fim, o decreto n. 70.665, de 2 de junho de 1972, criou a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que ficou subordinada ao Departamento da Polícia Federal (DPF).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4341-13-junho-1964-376645-publicacaooriginal-1-pl.html>

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>

<sup>15</sup> Disponível em: <https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-4>

De forma complementar, ao longo desse período, os governos militares adotaram medidas tais como a outorga de leis restritivas à liberdade de expressão, a exemplo da Lei de Segurança Nacional<sup>16</sup>, que criminalizava qualquer forma de oposição ao regime estabelecido. Jornalistas, artistas e opositores políticos eram implacavelmente perseguidos, detidos, submetidos a tortura ou obrigados a abandonar o país, e fôra instaurado um clima de temor e silenciamento da dissidência. A arte, por sua natureza intrinsecamente ligada a formas de expressão e à busca de compreensão e questionamentos sobre o mundo que nos cerca, é vista como uma ameaça pelos regimes autoritários que reprimir e suprimir a liberdade de expressão e o espírito crítico.

Em suma, a ditadura civil-militar brasileira buscou implementar um controle meticuloso da mídia, restringindo assim a liberdade de expressão e manipulando a opinião pública. Tanto no período varguista quanto durante os regimes militares no Brasil, o Estado empregou diferentes formas de intervenção que evidenciaram o controle estatal sobre a produção cultural cinematográfica, à imprensa e à disseminação da informação, restringindo, por conseguinte, a liberdade de expressão e limitando a circulação de ideias e opiniões divergentes à ideologia governante.

Apesar dos desafios enfrentados pela censura governamental, o século XX testemunhou a resistência e a luta contra essas restrições. Cineastas enfrentaram resolutos a censura, sofrendo perseguições incessantes, mas resistindo em prol da liberdade e das diferentes perspectivas e críticas em suas narrativas cinematográficas. Em suma, o período também possibilitou a emergência de movimentos estéticos importantes sendo marcado por um período de experimentação e renovação estética e surgiram novos movimentos e gerações de cineastas que buscaram explorar formas diferentes de fazer cinema.

## **1.2 A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA DE *HOLLYWOOD* VERSUS OS MOVIMENTOS DE CINEMA INDEPENDENTES EUROPEUS**

Além da influência governamental e da censura, os cineastas independentes se depararam com um desafio significativo diante do crescimento e da consolidação da hegemonia das grandes indústrias cinematográficas na distribuição global de filmes. Com

---

<sup>16</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7170impressao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7170impressao.htm)

o avanço da indústria cinematográfica, tornou-se necessário a produção de uma quantidade cada vez maior de filmes de maneira sistemática, a fim de atender à crescente demanda do capital. Diante desse panorama, os primeiros estúdios de cinema foram estabelecidos nos Estados Unidos<sup>17</sup>. Diante dessa realidade, os cineastas independentes enfrentaram um desafio considerável: competir com as produções em larga escala e os distribuidores dos grandes estúdios. Esses estúdios conquistaram o monopólio da maioria dos recursos e das oportunidades de distribuição, o que dificultou o acesso e a visibilidade das produções independentes.

Foram adotadas estratégias de produção em larga escala e avançadas técnicas de marketing, impulsionando o cinema a um novo patamar econômico. O surgimento de grandes estúdios atraiu investidores e os filmes se transformaram em produtos comercialmente rentáveis. O cinema estadunidense, representado pelos complexos de estúdios de *Hollywood*, se consolidou como hegemônico nos mercados e na produção cinematográfica mundial no período posterior a Primeira Guerra Mundial. (DA ROCHA, 2019, p. 19)

Na década de 1920 até 1940, a *Época de Ouro de Hollywood*, o cinema representava a linha de frente da cultura americana pelo mundo. Para alcançar seu sucesso, o seu modo de produção foi fixado no mesmo formato das demais indústrias americanas. “Produção consumadamente industrial, inserida no processo de linha de montagem como já eram a fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados”, conforme afirma Gonçalves (2011, p. 76) O sistema de produção de estúdio representou a troca das produções independentes, de diretores que produziam, arcavam com as despesas e exibiam em salas terceirizadas suas próprias obras, por um novo modelo de produção, distribuição e exibição, em que cada estúdio controlava inteiramente o processo produtivo em todos os elos de sua cadeia. A lógica de distribuição e exibição que estava amarrada aos cineastas independentes no início, logo foi substituída pela produção própria das películas. (DA ROCHA, 2019, p. 19)

Os estúdios cinematográficos desfrutavam de um controle quase absoluto sobre todas as fases da produção cinematográfica, contando com equipes internas de roteiristas, diretores, atores e técnicos, além de instalações de produção que incluíam estúdios de filmagem com equipamentos avançados e centros de pós-produção. Com essa

---

<sup>17</sup> Carl Laemmle, que começou a vida nos Estados Unidos como mensageiro, inaugurou a Universal Pictures em 1912. William Fox, que começou como mascate de rua, fundou a Fox em 1915. A Warner Bros. foi criada oito anos mais tarde por Jack e Harry Warner, ex-açougueiros. Louis B. Mayer, outrora trapeiro, organizou a MetroGoldwyn-Mayer em 1924. No mesmo ano, Harry Cohn, antes vendedor de partituras musicais, fundou a Columbia Pictures (EPSTEIN, 2008, p. 37).

infraestrutura consolidada, foram capazes de dominar todas as fases do processo cinematográfico, desde a concepção do roteiro até a exibição do filme. Além disso, adquiriram controle significativo sobre a cadeia de distribuição, exercendo influência considerável sobre as salas de cinemas comerciais. As salas independentes e de bairro ficavam presas a contratos de exibição, pacotes fechados para conseguir exibir algum dos filmes. Se não aceitassem o pacote, não poderiam exibir nenhum filme do estúdio. (DA ROCHA, 2019, p. 19)

Em seu artigo “A Era de Ouro de *Hollywood*: história e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950)”, Da Rocha (2019) destaca que o início da Segunda Guerra Mundial em 1939 desempenhou um papel crucial no estreitamento das relações entre a América do Norte e os países latino-americanos. Com o conflito em andamento, os Estados Unidos viram uma oportunidade de expandir sua influência política e econômica na região. O autor apresenta o argumento que ao se depararem com as dificuldades de competir e entrar no mercado cinematográfico europeu, direcionaram seus esforços para estabelecer laços mais fortes com a América Latina.

Essa mudança estratégica representou uma nova abordagem para a indústria cinematográfica norte-americana. Além de buscar acesso a novos mercados, os Estados Unidos visavam também transmitir sua imagem de potência global e fortalecer sua presença cultural. Esse movimento ajudou a consolidar a presença dominante de *Hollywood* e reforçar os laços econômicos entre o hemisfério norte e sul.

A justificativa para as atividades da agência se pautava no pan-americanismo. A cooperação entre o norte e sul da América, em busca de liberdade, democracia, dignidade e soberania. Essa cooperação e interação que se refletiram no cinema, apresentavam uma América Latina atrasada em relação à modernidade da civilização ao norte do continente. O que existia aqui de belo ou admirável era a exuberância das riquezas naturais e as paisagens sempre encantadoras. A visão de *Hollywood* sobre os países ao sul dos EUA “[...] era clara: embora tivéssemos algo a oferecer ao norte civilizado – não exatamente uma alternativa ao capitalismo (como propunha a contracultura) mas o resgate de uma natureza humana mais livre, menos ‘adestrada pelo sistema’” (GARCIA, 2004, p. 145). Assim, como avanço para nossa sociedade, deveríamos mirar nos exemplos do norte e seguir ao *american way of life*. (DA ROCHA, 2019, p. 30)

Durante o período que ficou conhecido como a “Época de Ouro” entre as décadas de 1920 e 1940, a indústria cinematográfica de *Hollywood* desempenhou um papel fundamental na exportação de filmes que retratavam o *american way of life* como um

símbolo de prosperidade e sucesso. Essa integração vertical proporcionava aos estúdios a capacidade de ditar as tendências e impor regras, elevando-se a um status de poderosos monopólios na indústria cinematográfica ao patamar mundial. Entretanto, na década de 1950, ocorreram mudanças significativas no modo de produção cinematográfica e na política do cinema estadunidense, tanto no mercado internacional como dentro dos Estados Unidos. Essas transformações tiveram um impacto profundo em *Hollywood* e em seu sistema.

Da Rocha (2019) identifica diferentes razões que contribuíram para o declínio da era de ouro de *Hollywood*. Em seu trabalho, ele destaca a implementação de leis<sup>18</sup> que procuraram combater o monopólio dos estúdios cinematográficos e questionar o sistema de distribuição de produção existente. Essas leis foram promulgadas como uma resposta ao amplo controle exercido pelos grandes estúdios sobre a indústria cinematográfica. Além disso, ele enfatiza a importância do surgimento da televisão na década de 1950 como um fator que desencadeou uma crise nas bilheterias dos grandes estúdios.

Uma grande contribuição da televisão para a derrubada do sistema de estúdios estava na liberdade proporcionada aos astros, diretores, produtores e até técnicos. As ações dos produtores e diretores não estavam mais tão intimamente ligadas aos estúdios, como nos anos anteriores, e a produção independente ou semi-independente ganhava espaço naquela nova realidade. (DA ROCHA, 2019, p. 32)

A popularização da televisão como novo meio de entretenimento possibilitou ao público consumir conteúdo audiovisual de forma gratuita no conforto de suas casas, o que reduziu a base de público dos cinemas. Ao mesmo tempo, diversas transformações socioculturais tiveram um impacto significativo no declínio da era de ouro de *Hollywood*. Entre os exemplos citados no estudo de Da Rocha (2019), destacam-se as mudanças nas preferências do público, a emergência de novos estilos artísticos e a demanda por narrativas mais ousadas e realistas. Esses fatores abriram caminho para a ascensão dos cineastas independentes. Os cineastas independentes, ansiosos por desafiar as convenções estabelecidas, viram nesse cenário uma oportunidade única para criação de obras provocativas e que questionavam a própria indústria cinematográfica.

---

<sup>18</sup> Como por exemplo, a Lei *Sherman Antitruste* que questionava o sistema de criação, produção e distribuição dos estúdios de Hollywood. A medida colocou fim ao controle que era vital para a manutenção do sistema. (DA ROCHA, 2019, p. 31)

Para além da indústria comercial, devemos ressaltar a importância da produção independente do cinema. A execução de projetos independentes no cinema é um forte estímulo para a experimentação e a inovação artística. O cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar (KAES, 1989).

O cinema independente surge como uma alternativa à indústria cinematográfica tradicional e comercial, com o intuito de apresentar uma perspectiva singular e crítica. Seu objetivo é desafiar as narrativas dominantes e trazer à luz histórias que foram negligenciadas ou marginalizadas pelos principais canais de produção e distribuição. Ao contrastar com os grandes estúdios e as políticas governamentais, o cinema independente questiona os paradigmas estabelecidos e oferece um espaço para o surgimento de narrativas que, de outra forma, seriam silenciadas, ignoradas ou reprimidas.

Edwaldo Costa e Karla Nayra Fernandes Pereira (2018) em seu estudo “A contracultura e seus impactos no nascimento da Nova *Hollywood*” apontam que geração estadunidense nascida no período pós-Segunda Guerra Mundial testemunhou uma série de eventos históricos significativos, destacando a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã e a luta ativa do movimento negro. Esses acontecimentos tiveram um impacto direto nas produções do cinema independente desse período. As películas tradicionais, pertencentes à velha *Hollywood*, saíram de cena, abrindo espaço para roteiros e diretores dispostos a atender à nova demanda do público. (COSTA; PEREIRA, 2018, p. 114)

Ao analisar os movimentos de renovação no cinema, é importante ressaltar o surgimento do neorealismo italiano em 1940 e da *Nouvelle Vague* na França em 1950. Esses movimentos cinematográficos foram contrários ao modelo industrial *hollywoodiano* e exerceram uma influência significativa na estética cinematográfica de Glauber Rocha. O neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* são reconhecidos como movimentos revolucionários na história do cinema independente. Ao desafiar as normas estabelecidas e enfatizar a liberdade criativa dos diretores, a *Nouvelle Vague* se destaca como um marco importante na história e teoria do cinema, representando um triunfo do cinema de baixo orçamento, de acordo com o historiador Michel Marie (2003). Por outro lado, o neorealismo italiano redefiniu o conceito de cinema socialmente engajado, estabelecendo um padrão de autenticidade e humanismo nas telas.



O neorealismo italiano surgiu na década de 1940 como uma resposta à realidade social e econômica da Itália pós-Segunda Guerra Mundial. Filmes marcantes desse movimento, como *Roma, città aperta* (1945), dirigido por Roberto Rossellini, e *Ladri di biciclette* (1948) dirigido por Vittorio De Sica, retrataram a vida cotidiana das pessoas comuns, abordando temáticas como pobreza, injustiça social e luta pela sobrevivência. Para alcançar a autenticidade e a verdade emocional nas histórias, o neorealismo italiano utilizava atores não profissionais, locações reais e uma abordagem documental. Essas características técnicas e estilísticas do movimento são discutidas em estudos como "Neorealismo Italiano" da linguista e doutora em Cinema Mariarosaria Fabris (2006), que se baseia em trabalhos de autores como Guy Hennebelle (1978).

1. A utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não dissecar, só registra.
2. A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neorealismo - se quisermos forçar um pouco as coisas - retoma o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado.
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário.
4. Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário.
5. A filmagem em cenários reais.
6. Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso freqüente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais.
7. A utilização de atores eventualmente não-profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neo-realismo se valeu de intérpretes História do cinema mundial 205 famosos como Lúcia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Folco Lulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos
8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução.
9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação.
10. A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social. (Hennebelle 1978, p. 67; Borde e Bouissy 1960, pp. 136-138; Fabris 1996, pp. 129-130) (FABRIS, 2006, p. 205)

A *Nouvelle Vague*, por sua vez, introduziu uma série de inovações estéticas, narrativas e técnicas que promoveram a liberdade criativa dos diretores e elevaram a figura do cineasta como protagonista na produção cinematográfica. Em seu estudo sobre o movimento, Michel Marie (2003) destaca que, inicialmente, a *Nouvelle Vague* foi vista de forma crítica e pejorativa, sendo associada a filmes feitos por jovens, que muitas vezes eram produzidos às pressas e com pouca profissionalidade, porém, sempre surpreendentes. Seus idealizadores foram críticos da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut, que posteriormente se tornaram diretores renomados da contemporaneidade. Esses cineastas buscavam romper com as convenções e padrões do cinema clássico, explorando novas formas de contar histórias, utilizando recursos como a *mise-en-scène*, a câmera na mão.

A *Nouvelle Vague* foi impulsionada através de filmes como *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959) e *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960), que despertaram interesse internacional e colocaram o movimento como uma importante influência no cinema mundial. Esse movimento revolucionou a criação cinematográfica ao permitir abordagens mais audaciosas e pessoais, proporcionando uma nova perspectiva sobre o papel do diretor como autor e artista no processo de produção cinematográfica. Um exemplo disso são os filmes de Jean-Luc Godard, que contrapõem as ideologias dominantes, como aponta Marc Ferro (1977).

Sem falar em quase todos os filmes de Godard, manifestam uma independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência, de tal forma que as instituições ideológicas instauradas (partidos políticos, Igrejas, etc.) entram em disputa e rejeitam tais obras, como se apenas essas instituições tivessem o direito de se expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado, e como se apenas elas dispusessem de outra legitimidade além daquela que elas próprias se outorgaram. (FERRO, 1977, pg. 14)

Um conceito essencial que marcou a *Nouvelle Vague* foi o do cinema de autor. O cinema de autor enfatiza a expressão pessoal do diretor, posicionando-o como o verdadeiro autor do filme, assim como um autor literário seria na literatura. Os cineastas da *Nouvelle Vague* sustentavam a crença de que o cinema deveria ser uma forma de

expressão artística individual, possibilitando que o diretor inserisse sua visão única na obra cinematográfica.

Truffaut, por meio da *politique des auteurs*<sup>19</sup> defende a ideia de que os verdadeiros autores do cinema são os diretores, que devem ser responsáveis pela visão artística e autoral de seus filmes. Ele se opõe à noção de que o cinema deve ser uma mera indústria de entretenimento em massa, enfatizando a importância da autoria e da originalidade dentro da arte cinematográfica. Essas influências podem ser observadas na construção narrativa de Glauber Rocha e em suas experimentações estéticas registradas em seus filmes.

---

<sup>19</sup> Nas palavras de André Bazin, crítico francês de cinema, a “*politique des auteurs*” é, sem dúvida, uma das teorias críticas mais famosas inventadas em uma revista de cinema. François Truffaut elaborou o seu conceito em textos publicados na *Cahiers du cinéma* e no periódico *Arts* em 1954 e 1955. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/criti.857.0802>

*“A luta pela sobrevivência para qualquer cineasta independente hoje é uma luta contra o poder para ter poder<sup>20</sup>”*

***Glauber Rocha***

## **CAPÍTULO 2**

### **O CINEMA NOVO E O CINEMA DE AUTOR**

Assim, o cinema começava a se reinventar, tanto nas formas de narrar uma história, na montagem e na fotografia, quanto nas técnicas utilizadas pelos diretores. Esta arte já vinha representando momentos históricos e mostrando para o mundo diversos modos de vida, culturas e inúmeras características de diferentes povos. (BUENO, 2014, p. 495). Com base nos estudos de Ismael Xavier (2014) e Miliandre Garcia de Souza (2003), compreendemos que a partir da falência da Companhia Vera Cruz em 1954 e com o surgimento de uma nova geração de cineastas de esquerda, passou a ser predominante uma postura de recusa em aderir a um modelo de produção industrial tradicional no cenário independente.

Após o declínio da Companhia Vera Cruz, que representava uma abordagem voltada para o cinema industrial e comercial, uma oportunidade se abriu para uma nova geração de cineastas trazer uma perspectiva mais engajada. Esses cineastas faziam parte do movimento conhecido como Cinema Novo e buscavam retratar de forma crítica a cultura popular e a realidade do Brasil. Sua postura política e estética questionava o sistema vigente e buscava promover uma mudança social por meio do cinema. A partir de determinado momento, foi unânime entre os cineastas a negação de uma “arte popular revolucionária” segundo as formulações de Carlos Estevam Martins. (DE SOUZA, 2003, p. 137)

Enquanto os movimentos europeus, como a *Nouvelle Vague*, contaram com críticos da revista *Cahiers du Cinéma* como seus idealizadores, é crucial ressaltar a importância do 1º Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e do 1º Congresso Nacional

---

<sup>20</sup> Fala de Glauber Rocha disponível em: <https://encr.pw/REsNg>

do Cinema Brasileiro, que ocorreram em 1952, no contexto brasileiro. Estes congressos representaram um marco crucial na história do cinema brasileiro, promovendo discussões e debates fundamentais acerca dos desafios e problemas enfrentados pela indústria cinematográfica da época<sup>21</sup>. Desse modo, exerceram um papel central no fomento do debate sobre o cinema brasileiro nos anos 1950, sendo decisivos para o surgimento do renomado movimento denominado Cinema Novo.

Definido como cinema independente em oposição ao esquema industrial de produção desenvolvida pelos estúdios paulistas no início da década de 50, como, por exemplo, as companhias cinematográficas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, é possível identificar nos debates dos Congressos de Cinema realizados em São Paulo entre 1952 e 1953, os precedentes para a formação do que posteriormente seria denominado Cinema Novo. Segundo Fernão Ramos, “se a concepção de um cinema ‘popular’, cara ao Cinema Novo, não aparece ainda delineada (assim como a possibilidade de um esquema alternativo à produção industrial), são nítidas em determinadas teses preocupações que, adquirindo fortes tonalidades marxistas, se aproximam das concepções caras à geração que surgiria em 1959-1960”. Nas teses apresentadas nos congressos de cinema, ainda eram pouco demarcadas as fronteiras entre a concepção marxista e a indústria cinematográfica, pedra de toque para o Cinema Novo. (SOUZA, 2003, p. 138)

Na década de 1960, o Cinema Novo surgia como um movimento revolucionário na indústria do cinema brasileiro. Com seus cineastas influenciados pelas vanguardas europeias e motivado por uma busca pela própria identidade cultural, o movimento artístico e cultural ganhou destaque ao criar uma linguagem cinematográfica autêntica e reflexiva. Seus idealizadores tinham por objetivo de realizar uma arte genuinamente brasileira, tecendo críticas aos modelos adotados anteriormente. Adotando uma postura crítica em relação à produção industrial, como mencionado anteriormente, o Cinema

---

<sup>21</sup> Dentre as principais questões abordadas nesses congressos, destacam-se: 1) O domínio do cinema estrangeiro. Os congressos tinham como objetivo buscar maneiras de incentivar e desenvolver a produção nacional, visando aumentar sua visibilidade e concorrer com as produções estrangeiras. 2) A falta de infraestrutura adequada: Nessa época, o Brasil enfrentava carências em termos de estrutura adequada para a produção cinematográfica. Isso abarcava desde a falta de estúdios de gravação e laboratórios de revelação até a insuficiência de equipamentos modernos. 3) O fortalecimento da cultura brasileira: Os congressos também tinham como foco central o fortalecimento da identidade e da cultura brasileiras por meio do cinema. Valorizava-se a importância de que o cinema refletisse a realidade e os aspectos culturais do país, enfatizando a necessidade de produções que representassem a diversidade cultural e social do Brasil. 4) A formação de profissionais: Nos congressos, reconheceu-se a importância de formar profissionais qualificados para a indústria cinematográfica brasileira. Discutiu-se a criação de escolas de cinema e instituições voltadas para a formação de diretores, roteiristas, técnicos, atores e demais profissionais do setor.

Novo expressava uma insatisfação com as estruturas e os modelos estabelecidos pela indústria cinematográfica.

Tanto os modelos *hollywoodianos* quanto as produções brasileiras, especialmente as chanchadas produzidas pela Companhia Vera Cruz, foram alvo de duras críticas por parte dos intelectuais, cineastas e críticos da época. As chanchadas, apesar de seu sucesso, foram alvo de severas críticas e foram avalizados como um cinema superficial e desprovidas de qualidade artística<sup>22</sup>. A carga de negatividade com a qual os filmes cômicos e populares eram vistos pela crítica foi potencializada, sobretudo com surgimento do Cinema Novo brasileiro, cuja proposta baseava-se no realismo crítico e alegorizante. (MORAIS, 2018, p. 2) É importante ressaltar que as chanchadas sofreram uma série de críticas discriminatórias por parte dos críticos da época, que demonstravam um viés racista bastante evidente em relação aos protagonistas negros. Carvalho e Guimarães (2006) destacam em sua tese como essas críticas refletiam os preconceitos raciais da época.

Para os cinemanovistas, o Cinema Novo buscava romper com os estereótipos e clichês presentes nesses estilos tradicionais de cinema, com o intuito de alcançar um cinema mais comprometido com as realidades e as demandas sociais do Brasil da época. Os cineastas do movimento acreditavam no poder do cinema como uma ferramenta de conscientização e transformação social, utilizando suas obras como instrumentos para denunciar as injustiças e desigualdades presentes na sociedade brasileira.

Segundo a análise de Bueno (2014), que se fundamenta em teóricos como Figuerôa (2004), é possível destacar que expressão Cinema Novo ganhou grande visibilidade com o lançamento do filme *Os cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra. Essa película, influenciada pela *Nouvelle Vague* francesa, conseguiu conquistar o público

---

<sup>22</sup> A chanchada foi a negação do que os críticos em geral queriam para o cinema brasileiro. Para eles era consensual que um cinema brasileiro de qualidade, mesmo popular, não deveria repetir suas fórmulas. Ela condensou, em quase tudo, a começar pelo nome, os atributos que caracterizariam o cinema de baixa qualidade. Etimologicamente, o termo “chanchada” vem do italiano *cianciata*, que significa um discurso falso, sem sentido, um arremedo vulgar. Já no espanhol platino o termo remete a *chancha*, que quer dizer “porco”, “sujo” (Cunha, 1982). O dicionário *Houaiss* dá quatro acepções para a palavra: 1) espetáculo popularesco de baixa qualidade conceitual; 2) espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular; 3) filme cinematográfico ou programa televisivo de baixa ou má qualidade; e 4) comportamento ou providência carente de seriedade. (CARVALHO; GUIMARÃES, 2006, p. 53)

e obter sucesso comercial apesar de ter sido produzida com um orçamento limitado e fora do sistema tradicional das chanchadas e das grandes companhias, como a Vera Cruz.

As produções do movimento Cinema Novo se destacaram por abordar de forma profunda questões relacionadas à desigualdade, identidade e marginalização, os principais temas dos filmes do início da década de 1960, ligados ao movimento cinemanovista, eram a pobreza nordestina, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis. (BUENO, 2014, p. 502). Nesse sentido, trouxeram uma visão inovadora sobre as problemáticas sociais, políticas e econômicas do país, explorando aspectos que até então não haviam sido abordados no cinema brasileiro. Xavier (2014), ao analisar as temáticas presentes nos filmes do movimento, ressalta:

De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena, situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro, há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta diante da ausência de comunicação com o grande público. (XAVIER, 2014, p. 15)

Dentre os cineastas associados ao surgimento do movimento Cinema Novo, destacam-se nomes como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Joaquim Pedro de Andrade. Glauber Rocha, reconhecido como uma figura central do movimento, dirigiu obras de destaque como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), mencionados anteriormente, que tiveram um impacto significativo na sua definição estética e ideológica junto ao Cinema Novo.

Nelson Pereira dos Santos, um dos fundadores do movimento e inspiração para os jovens cineastas como Glauber Rocha, é reconhecido por dirigir obras como *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963), nas quais aborda de forma realista e crítica diversas questões sociais, raciais e políticas do contexto brasileiro. Ruy Guerra, renomado cineasta e roteirista, se destacou por filmes como *Os Fuzis* (1964) e *Os Cafajestes* (1962), nos quais retratou de maneira contundente as injustiças sociais e a repressão política. Joaquim Pedro de Andrade se destacou no Cinema Novo por sua abordagem experimental e inovadora, combinando elementos do cinema brasileiro com influências do cinema

vanguardista europeu. Um exemplo disso pode ser visto em sua direção de *Macunaíma* (1969).

Dentro desse contexto, o impacto do Cinema Novo na realidade brasileira é inegável. O movimento foi capaz de trazer à tona uma realidade histórica e social que havia sido ignorada anteriormente: o sofrimento humano. O estudo de Michèle Lagny (2009) reflete sobre a capacidade do cinema de expor essa realidade negligenciada, nos permitindo enxergar além do que está documentado nos arquivos. O cinema desempenha um papel determinante ao abordar essas experiências dolorosas, permitindo uma compreensão mais aprofundada dos sentimentos que permeiam a sociedade. Ao conscientizar o público sobre tais questões, o cinema não apenas estimula a reflexão, mas também se torna uma fonte essencial para a percepção dos sentimentos que ecoam na sociedade.

Mas a história tem frequentemente como função - e de maneira cada vez mais afirmada num mundo contemporâneo do qual se tem medo de que não seja consagrado á amnésia - de reconstruir “lugares de memória”, para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história. Entre os “monumentos memoriais”, doravante analisados com frequência, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar (LAGNY, 2009, p. 106)

É fundamental ressaltar que o Cinema Novo, embora seja amplamente conhecido como um movimento coeso, não foi de fato homogêneo. Embora os cineastas envolvidos compartilhassem uma postura crítica em relação à realidade brasileira e buscavam expor as condições de marginalização social, suas obras apresentavam notáveis divergências em termos de estilo e narrativa. Cada diretor experimentou novas formas de linguagem cinematográfica, rompendo com as convenções tradicionais e apresentando estilos e estéticas únicas. A diversidade artística foi um fator essencial para a consolidação e relevância do Cinema Novo no contexto cinematográfico brasileiro. Em uma entrevista concedida em 2018 a Marcelo Pinheiro, para o portal "arte!brasileiros", Nelson Pereira dos Santos discutiu sobre o tema:

**Brasileiros** – Quando você se envolveu com o Cinema Novo, já havia feito filmes importantes, como *Rio 40 Graus* e *Boca de Ouro*. Como se deu essa aproximação?  
**Nelson Pereira dos Santos** – Quando fiz *Vidas Secas*, em 1963, já havia rodado outros quatro filmes. Fui cooptado por essa nova geração de cineastas, numa boa, pois defendíamos que o cinema brasileiro



começasse a discutir a realidade social do País. Isso, na época, virou até moda. Todos procuravam dar alguma contribuição nesse sentido, porque havia também a situação política, que exigia uma tomada de posturas. A pressão sob os intelectuais para lutar pela liberdade de expressão e contra a ditadura era muito grande. Mas o Cinema Novo não tinha um pensamento homogêneo, muito menos uma face única. Era um grupo de amigos que fazia cinema, cada um com suas próprias afirmações culturais, estéticas e políticas.<sup>23</sup>

Além disso, é necessário destacar que o Cinema Novo não foi amplamente popular no cenário cinematográfico brasileiro. Nesse sentido, Bueno (2014) reforça a análise de Figuerôa (2004) ao apontar que, embora os filmes produzidos durante esse período retratassem a realidade do povo, eles eram construídos a partir de uma perspectiva da classe média. Os filmes do Cinema Novo eram predominantemente consumidos pela elite intelectualizada, o que resultava em uma discrepância entre o que era retratado nas telas e a linguagem e estrutura dos filmes. Segundo Bueno (2014), apesar desses filmes abordarem temáticas relacionadas ao povo, comunidades pobres, subúrbios e favelas, as formas, vozes, narrativas e pontos de vista refletiam principalmente a perspectiva da classe média intelectualizada, que constituía a maior parte do público dessas produções. Essa análise vai de encontro com o argumento de De Souza (2003) sobre a ampla adesão da intelectualidade às causas nacionalistas da época:

A adesão da intelectualidade oriunda de classe média às causas nacionalistas se deu, sobretudo, pela participação de artistas, estudantes e intelectuais na formação de uma conjuntura ainda nova para a cultura e a política nacionais. No terreno da produção artística, essa movimentação se traduziu na fundamentação de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada e na sua organização política. Nesse contexto, instituições, partidos políticos e entidades estudantis contribuíram para a fomentação de uma série de discussões e debates sobre a função social da arte, da nacionalização e popularização de sua linguagem e de seu engajamento. Para tanto, a criação do Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE em dezembro de 1961, vinha contribuir para a constituição de um espaço público de formulação e prática de políticas culturais que se situava fora ou à margem do Estado. (DE SOUZA, 2003, p. 133)

Para estabelecer uma conexão mais sólida entre o conceito de cinema de autor e a teoria *politique des auteurs* desenvolvida por François Truffaut, faz-se necessário contextualizar a criação da MAPA Produções Cinematográficas Ltda no contexto brasileiro. Criada em 1965, a produtora e distribuidora surge como uma resposta marcante aos modelos de produção comercial estabelecidos na indústria cinematográfica. Com

<sup>23</sup> Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/o-cinema-segundo-nelson-pereira-dos-santos-2/>

Glauber Rocha, Walter Lima Júnior, Paulo Cesar Seraceni e Raymundo Wanderley como idealizadores, a MAPA se destaca por seu catálogo repleto de obras clássicas da filmografia nacional como *Menino de Engenho* (1965) de Walter Lima Jr; *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, entre outros.

A iniciativa tinha como objetivo principal proporcionar aos diretores de cinema brasileiros a oportunidade de distribuir seus filmes de maneira independente, conferindo-lhes total responsabilidade pelo processo de criação e produção. Nesse sentido, buscava-se fomentar uma renovação estética e política na produção cinematográfica brasileira. A criação da MAPA veio como uma resposta às demandas dos cineastas, que almejavam ter um maior controle sobre suas obras, desde sua concepção até a distribuição final, conferindo aos diretores um papel protagonista em todo o processo de criação até o de distribuição. A sua criação representou não apenas uma mudança nas práticas de distribuição, mas também uma forma de empoderamento dos diretores, permitindo-lhes ter controle total sobre seus filmes. Essa abordagem independente possibilitou a quebra das barreiras impostas pela indústria, abrindo portas para a experimentação estética, narrativa e temática.

Através da oportunidade de distribuição independente que ofereceu aos diretores, a MAPA fortaleceu a abordagem autoral na indústria cinematográfica brasileira, criando uma plataforma para a expressão artística e a reflexão crítica provenientes dos cineastas. Nesse contexto, é notável a conexão que existe entre o conceito de cinema de autor com a visão dos cineastas do Cinema Novo e a criação da MAPA Produções Cinematográficas. Dessa forma, os diretores possuíam total liberdade criativa para expressar suas visões e colocar em prática suas ideias, tornando cada filme uma manifestação pessoal e única.

Os filmes do período entre 1967 e 1970 em comum com o teatro e as artes visuais, apresentam um senso de provocação ao espectador, buscando a ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo de participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela, a passagem ao gesto, a provocação comportamental, desconcertos. (XAVIER, 2014, p. 5)

Os cineastas do Cinema Novo, enquanto membros da classe intelectual e artistas comprometidos com a crítica da realidade brasileira nos anos 1960, enfrentaram uma série

de dificuldades devido à censura e repressão imposta pelo regime autoritário da época. Suas obras, que buscavam uma linguagem estética autêntica e abordavam questões políticas e sociais consideradas subversivas, eram frequentemente alvo de censura, proibição de exibição pública e, em alguns casos, até mesmo destruição. Esses obstáculos representavam um desafio para os cineastas, que muitas vezes recorreram ao uso de elementos estéticos e formais inovadores para criar uma narrativa mais complexa e simbólica, evitando assim a censura direta.

Dentre os cineastas do Cinema Novo que enfrentaram adversidades com a censura durante o período da ditadura civil-militar, destaca-se Nelson Pereira dos Santos. Seu filme *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), ao abordar as interações entre colonizadores franceses e indígenas no contexto do Brasil colonial, sofreu com a supressão de cenas essenciais ou até mesmo teve partes inteiras removidas antes do seu lançamento. Já *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla, foi severamente censurado devido ao seu conteúdo subversivo, envolvendo a exposição da violência urbana e a denúncia da desigualdade social. É válido ressaltar que a censura não se limitava apenas aos filmes de longa-metragem, mas também afetava outros formatos audiovisuais. Esses são apenas alguns exemplos de filmes e cineastas do Cinema Novo que foram alvo da censura durante a ditadura civil-militar.

A repressão do regime teve um impacto profundo no cenário cinematográfico brasileiro, restringindo a liberdade de expressão e a criatividade dos artistas, bem como limitando o acesso do público a filmes que abordavam questões sociais e políticas críticas ao regime. No entanto, apesar das dificuldades, os cineastas persistiram e encontraram maneiras de contornar a censura, recorrendo a analogias e metáforas para transmitir suas mensagens. Diante desses eventos históricos e mudanças sociais, houve um impacto direto na produção cinematográfica independente, resultando em uma onda de obras que buscavam refletir as agitações e preocupações sociais e políticas da época.

A partir de 1968, aproveitando-se das brechas existentes nas propostas sugeridas pelos próprios encarregados da política cultural do regime militar, os cinemanovistas exploravam temáticas históricas ou mesmo procuravam introduzir o debate a temas contemporâneos, como a vida nas grandes cidades, a transformação dos costumes e tradições e a liberação sexual. O universo em desagregação do Brasil tradicional foi aqui focado como o espaço privilegiado para se pensar a profunda transformação pela qual passava a sociedade brasileira em pleno

processo de modernização autoritária (XAVIER, 2001, p. 65-72). (BUENO, 2014, p. 502)

O movimento Cinema Novo, à sua maneira, tinha como objetivo dar voz às pessoas marginalizadas, trazendo à tona temas que desafiavam as narrativas tradicionais da indústria cinematográfica e questionavam o sistema autoritário vigente. Como resultado, podemos observar que esse movimento representou uma mudança significativa na produção cinematográfica brasileira, abrindo espaço para novas perspectivas e movimentos, como o cinema marginal, que continuaram a explorar, de maneira singular e desafiadora, a realidade social e política do país.

Exploraremos agora o cinema de Glauber Rocha e o processo de censura que foi enfrentado em *Terra em Transe* (1967). O filme passou por um período de censura antes de receber permissão para ser exibido. No entanto, essa não foi a única dificuldade que Glauber Rocha enfrentou em relação à distribuição de suas obras. Outro exemplo é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que também foi submetido à censura e precisou passar por significativos cortes antes de poder ser exibido ao público.

A análise será fundamentada no estudo realizado por Talita Souza Magnolo, Ramsés Albertoni Barbosa e Christina Ferraz Musse (2020). Os autores utilizam documentos da época da censura, como pareceres, relatórios e registros de interdição e liberação dos censores, para examinar o processo enfrentado por Glauber Rocha com o filme *Terra em Transe* (1967). Essa abordagem baseada em fontes primárias permite uma compreensão mais completa das dificuldades e restrições impostas à obra. Em 10 de abril de 1967, a produtora do filme, Produções Cinematográficas Mapa, requisitou ao SCDP a liberação do filme, que possuía 3057 metros e dez cópias (CAPA DO PROCESSO, 1967)<sup>24</sup>. No dia seguinte, 11 de abril, o censor Sílvio Domingos Roncador emitira o seu parecer (MAGNOLO; BARBOSA; MUSSE, 2020, p. 102):

O filme procura transmitir uma mensagem indiscutivelmente de cunho esquerdista e, neste amplo campo de ideias afins, procura timidamente uma visão marxista, inclusive lamentando que o povo seja miserável e analfabeto [...] O autor, contudo, perde-se muitas vezes, interrompendo a sequência geral e fluente da película, primariamente confundindo distorções formais da administração pública com ideais filosóficos. [...]

---

<sup>24</sup> CAPA DO PROCESSO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00101>.

O filme pode ser desdobrado em dois ângulos distintos: o filosófico e o que condena as formas da administração. (PARECER 1, 1967)<sup>25</sup>.

Os autores ressaltam a postura ufanista adotada pelo censor em relação à “revolução ocorrida em 31 de março de 1964” no Brasil. Esse censor defende fervorosamente que a “revolução” foi um salvador do povo brasileiro, libertando-o do suposto engano populista e demagógico dos governos anteriores. Essa defesa fervorosa revela uma visão distorcida e exaltada dos eventos históricos. Além disso, o censor vai além ao solicitar que o filme em análise seja assistido por um membro credenciado do Conselho de Segurança Nacional e outro do Clero, argumentando que suas opiniões específicas seriam mais qualificadas para analisar a obra do que as de outros espectadores. Essa abordagem revela uma tentativa de impor uma interpretação ideológica e condicionar a análise artística a uma perspectiva política e religiosa específica: autoritária e católica.

[...] as oscilações ocorridas em outros filmes, no passado, e que só prejudicaram a atuação da Censura Federal. [...] Entendemos que é preferível um exame completo da película, agora, antes de qualquer decisão, do que abrir-se oportunidade a pedidos de revisão, que poderão ou não ser aceitos, revisão que seria solicitada pelo produtor, no caso de interdição, e aí ganharia ele inestimável propaganda, com pressões de muitas áreas, prejudiciais à imagem do governo. (PARECER 1, 1967)

No mesmo dia, o censor V. Veloso emitiu um segundo parecer no qual se posiciona a favor da proibição do filme, expressando sua preocupação em preservar a imagem da Censura e, conseqüentemente, do regime autoritário:

Nada poderá ser alegado em favor da liberação do filme, por parte dos interessados, principalmente por visarem, com o mesmo, o sensacionalismo das coisas proibidas. Inclusive, com prováveis campanhas acintosas ou subterrâneas envolvendo o bom nome da Censura Federal. (PARECER 2, 1967)<sup>26</sup>

Um terceiro censor, Manoel Felipe de Souza Leão Neto, é introduzido e apresenta seu argumento em um relatório datado, no qual afirma que o personagem de Paulo Martins é “um homem que se torna vítima de problemas gerados por sua própria consciência (RELATÓRIO, 1967)”, e isso se deve ao fato de ele enfrentar indecisões sobre se deve apoiar os grupos econômicos ou se alinhar com as massas

<sup>25</sup> PARECER 1. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00401>

<sup>26</sup> PARECER 2. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00301>

populares. Esse é apenas o começo de uma série de análises feitas pelos censores, que descrevem o filme como frenético, repleto de diálogos confusos e que enfrentam dificuldades em sua interpretação, uma vez que a narrativa não segue uma estrutura linear.

[...] contem [sic] uma variedade de cenas e diálogos agitados [...] Algumas passagens chegam a ser encaradas como inacreditáveis, como aquela em que um jovem delirando empunha uma metralhadora apontando para alhures. [...] O produtor desejou imprimir a sua obra uma tonalidade surrealista, completa e às vezes impressionista. A equipe técnica se desdobrou em tomadas-de-cena [sic] com angulações as mais variadas, repletas de planos diversificados – algumas com grande impacto sobre o espectador menos avisado. [...] Apesar de sua condição de filme de ficção, a obra é ousada e polêmica, pois representa outro passo dos produtores nacionais da corrente do chamado “cinema novo” em direção à total liberalidade de pensamentos e de emissão de mensagens através da tela. Repete-se, assim, o fenômeno iniciado com o filme *O desafio*, quando cineastas pátrios enveredaram por ângulos novos para a apresentação de seus trabalhos, passando a examinar e focalizar através das câmeras problemas de caráter político-partidários ou dramas e conflitos experimentados pelas várias camadas da sociedade contemporânea. (RELATÓRIO, 1967)<sup>27</sup>

No dia 18 de abril de 1967, o censor José Vieira Madeira constrói a mais bem articulada apreciação do filme de Glauber Rocha, tecendo análises corretas e consistentes, apesar de escorregar na definição de filme surreal. (MAGNOLO; BARBOSA; MUSSE, 2020, p. 102) De acordo com a sua avaliação:

Poderíamos dizer que se trata de uma película de estilo surrealista, pois, parte de uma atitude revolucionária em filosofia, cujo verdadeiro objetivo não consiste em interpretar o pequeno mundo de Eldorado, mas sim transformá-lo. E aqui, o Realizador usando a expressão estética que define o estilo, procura através da câmera, fazer uma denúncia sincera e autopunitiva de certos aspectos desprimorosos de uma sociedade [...] Mas o que vemos no decorrer da película, antes de tudo, é a marca da personalidade do autor que chega a um virtuosismo notado pelo exagero de algumas angulações ousadas, e dos simbolismos usados em determinadas tomadas [...] Por fim, a composição das linhas, a colocação dos planos e a iluminação dão o necessário decór psicológico ao filme, acentuado por vezes pelos trechos de música ambiental, extraída de páginas clássicas barrocas do século XVIII. (PARECER 3, 1967)<sup>28</sup>

De acordo com os autores, o censor observa que o conteúdo do filme poderia não ser bem aceito pelo público em geral, devido à sua complexidade e a “montagem elíptica da narrativa”, considerada excessivamente intelectual, exigindo que o espectador decifre a linguagem semântica utilizada pelo cineasta para a definição ideológica do filme. O

<sup>27</sup> RELATÓRIO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00201>

<sup>28</sup> PARECER 3. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00601>

censores José Vieira Madeira, enfrentando uma obra desafiadora, com cenas abstratas e uso de simbolismo, decide liberar o filme, classificando-o como impróprio para menores de 18 anos.

Ainda no dia 18 de abril, Jacira G. F. de Oliveira, Chefe da Turma da Censura Cinematográfica, emitiu seu último parecer sobre o filme. Nesse parecer, ela destacou mais uma vez a confusão presente no enredo e classificou-o como subversivo. De acordo com Magnolo, Barbosa e Muse (2020), essa classificação se deve às temáticas abordadas, como a fome do povo, a luta pela posse da terra e a influência da Igreja sobre o Estado.

Apesar da interpretação correta de todo o elenco, a película [...] tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão o autor Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades de nossa pátria (PARECER 4, 1967)<sup>29</sup>

No dia 19 de abril de 1967, Constâncio Montebello, chefe da Seção de Censura do SCDP, divulgou o resultado da análise do filme *Terra em Transe* (1967). De acordo com Montebello, dos censores consultados, três votaram pela interdição do filme, um votou pela liberação e um se absteve<sup>30</sup>:

Considerando o voto da maioria absoluta de censores federais que examinaram o filme; [...] o modo irreverente com que é retratada a relação da Igreja com o Estado; [...] Conter o mesmo mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país; [...] ser a tônica do filme a prática de violências como fórmula de solução de problemas sociais [...] a sequência de libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme. (INTERDIÇÃO, 1967)

. Após a decisão não unânime, os advogados de Glauber Rocha optaram por apelar da decisão. Em 1º de maio de 1967, o diretor-geral do DPF, coronel Florimar Campello, assistiu ao filme *Terra em Transe* (1967) ao lado do ministro da Justiça, Luiz Antônio Gama e Silva. Após a exibição, Campello decidiu acolher o recurso apresentado pela produtora do filme e autorizá-lo para exibição, porém com a restrição de idade de 18 anos devido à sua natureza inadequada, conforme avaliação do diretor-geral.

[...] ser sutil a mensagem ideológica contida na película examinada, somente percebida por um público esclarecido; [...] que o filme ressaltava o drama de consciência de um idealista, envolvido pela atuação demagógica de falsos líderes políticos; [...] que esse era o estado de

<sup>29</sup> PARECER 4. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00801>

<sup>30</sup> VOTOS, 1967. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00901>

espírito reinante antes de 31 de março de 1964, repudiado pelo povo brasileiro naquela memorável campanha que o levou às ruas de nossa cidade, em protesto cívico, e nos conduziu ao movimento redentor daquela data. (LIBERAÇÃO, 1967)

Surpreendentemente, a censura interpretou o próprio filme como uma crítica ao período anterior à consolidação do regime autoritário. Tal interpretação parece ser uma tentativa de legitimar a censura e justificar sua suposta "imparcialidade" ao permitir a exibição da obra, mesmo que esta possua elementos passíveis de questionamento e crítica em relação ao regime. Diante disso, iniciaremos agora à análise fílmica de *Terra em Transe*.

## **2.1 TERRA EM TRANSE E A CRÍTICA: AS FIGURAS DE FELIPE VIEIRA, PORFÍRIO DIAZ E PAULO MARTINS**

Conforme mencionado anteriormente, o cinema de Glauber Rocha é fortemente influenciado por diversos cineastas internacionais e pelos movimentos cinematográficos populares na década de 1960. Assim como seus colegas cinemanovistas, Glauber Rocha desenvolve uma perspectiva cinematográfica e artística muito pessoal, buscando criar uma linguagem cinematográfica autenticamente brasileira tanto em estilo quanto em conteúdo. Sua proposta é uma linguagem cinematográfica altamente simbólica, que visa não apenas dialogar com o público através de raciocínios formais e lógicos, mas também estabelecer uma conexão íntima com o espectador por meio da intuição e da sensibilidade, almejando assim uma arte-revolução.

Glauber Rocha considerava um ato desrespeitoso oferecer ao público uma arte de fácil assimilação e, portanto, somente um cinema fundado nos elementos formadores da cultura do país e em consonância com as suas condições econômicas, seria capaz de erigir uma arte autêntica e revolucionária. O seu propósito era não apenas mudar a consciência, porém, mudar a forma de pensar dessas consciências e, por isso, influenciar o espectador. Busca-se outras formas de comunicação, atingindo-o tanto de modo consciente, como de modo inconsciente, levando-o a novas formas de reflexão sobre a situação social dos países latinoamericanos. Então, sua proposta de arte e linguagem cinematográfica era revolucionária não só no âmbito econômico e político, mas também no âmbito moral-ético, pois ele acreditava que uma mudança apenas na infraestrutura seria insuficiente para uma real transformação da sociedade. (BUENO, 2014, p. 510)



Em relação ao conceito de arte-revolução no cinema de Glauber Rocha, Bueno (2014) ressalta que, segundo o cineasta, os limites da cultura nacional estão estreitamente relacionados à autonomia política da nação e do povo:

Consequentemente, o manifesto “A estética da fome”, escrito por Glauber, em 1965, possuía fortes relações de parentesco com o livro de Frantz Fanon, no que diz respeito à questão da arte-revolução. Glauber Rocha propõe uma “arte revolucionária” calcada na violência latente contida no oprimido. Para ele “[...] somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA apud GOMES, 1997, p. 597). Os limites, pois, da cultura nacional estão intrinsecamente ligados aos níveis de autonomia política da nação e a de seu povo. (BUENO, 2014, p. 508)

Glauber Rocha buscou retratar a realidade brasileira de maneira crua e realista, utilizando-se de alegorias e símbolos para transmitir mensagens políticas e poéticas. O cineasta se destacava pela montagem dinâmica e ritmo acelerado de suas obras. Em *Terra em Transe* (1967), por exemplo, suas sequências são marcadas por cortes rápidos e montagens não-lineares, criando uma sensação de intensidade e urgência. Essa técnica de montagem contribuiu para o impacto de suas imagens e para a construção de atmosferas dramáticas. Além disso, suas obras frequentemente exploravam a linguagem poética, utilizando diálogos repletos de poesia e imagens simbólicas. Essa abordagem poética adiciona uma camada de complexidade e profundidade às suas narrativas.

Como procedimento estético, a alegoria articula-se a uma consciência de crise, consolidando-se na segunda metade da década de 1960, período em que o debate e militância teriam favorecido uma sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador. Assim, as figurações muitas vezes fragmentadas dos filmes alegóricos provocam no espectador uma reflexão que o remete a uma “outra cena”, que não a explicitamente representada na obra em imagem e som. A recepção de tais filmes completar-se-ia no momento em que o espectador decifrasse o que vê na tela, uma relação com o contexto concreto do qual participa na vida ordinária (XAVIER, 1993, p. 10). (BUENO, 2014, p. 509)

A linguagem cinematográfica é composta por diferentes elementos, como a fotografia, o enquadramento, a edição e a trilha sonora, que desempenham um papel fundamental na criação de atmosferas, emoções e simbolismos, contribuindo para uma compreensão mais profunda dos contextos históricos retratados. Em *Terra em Transe* (1967), o roteiro é responsável por explorar o universo político fictício de Eldorado, um

país imaginário localizado no Atlântico. O protagonista, Paulo Martins, é um poeta e jornalista que se vê envolvido nas disputas de poder entre grupos políticos e forças conservadoras. A trama aborda temas sensíveis como a corrupção, a opressão e a luta pelo poder político, oferecendo assim, uma crítica afiada à realidade brasileira da época.<sup>31</sup>

No que diz respeito à estética, Glauber Rocha adota uma linguagem cinematográfica arrojada e experimental. Sua utilização de uma montagem ágil e dinâmica permite uma alternância entre sequências rápidas e fragmentadas, resultando em um ritmo frenético e envolvente. Além disso, a câmera é empregada de forma expressiva, por meio de movimentos bruscos e enquadramentos incomuns, explorando as emoções e confrontos dos personagens de maneira impactante. Através dessa abordagem ousada, a obra se propõe a realizar uma representação da turbulência política e social tanto do Brasil e da América Latina, oferecendo uma crítica contundente e proporcionando uma reflexão intelectual sobre a realidade do país.

*Terra em Transe* (1967) conta com uma trilha sonora original de Sergio Ricardo<sup>32</sup>, que inclui peças de Villa-Lobos, e é montado por Eduardo Escorel<sup>33</sup>, com produção de

---

<sup>31</sup> A revolução econômica e política deveria, segundo a sua visão, ser acompanhada de uma revolução cultural, pois, pouco adiantaria a libertação econômica dos homens, se a consciência também não alcançasse sua autonomia. Aqui é relevante dizer que Glauber Rocha possuía um posicionamento controverso em relação à classe operária (ou ao povo como era costume denominar), na qual exprimia sentimentos de amor e ódio. O seu cinema buscava os motivos da suposta passividade da população mais pobre, assim como buscava os caminhos de uma possível libertação revolucionária dessa população, e no qual esse segmento fosse o agente histórico da transformação. Ele procura nos elementos da cultura popular, na religiosidade e na história brasileira a pulsão revolucionária capaz de libertar esse povo da opressão colonizadora. Assim, Glauber Rocha tomou o nacional-popular em sua feição de arte pública mobilizadora de grandes “formas da cultura” como o mito, a epopeia e a tragédia, gêneros que julga já assentados no imaginário popular e instalados nas elaborações inconscientes, portanto, mais enraizados nas formações nacionais. Suas intuições estéticas e suas convicções políticas evidenciaram um cineasta atormentado pelo imperativo de intervenção, empenhado em articular a invenção formal como gesto político e a militância ideológica como fato de estilo. (BUENO, 2014, p. 510)

<sup>32</sup> João Lutfi utilizou o nome artístico Sérgio Ricardo (1932-2020) e foi um multiartista brasileiro. Trabalhou como crooner, ator e apresentador de televisão e participou da fundação da Bossa Nova, ao lado de João Gilberto e Tom Jobim. Nos anos 1960, lançou seu primeiro e premiado filme, “O Menino da Calça Branca” (1961), com edição de Nelson Pereira dos Santos e fotografia do irmão Dib Lutfi, unindo-se então ao Cinema Novo e mais tarde trabalhando com Glauber Rocha. Questionou e resistiu à ditadura militar, sofrendo censuras e boicotes do regime e jamais parou de lutar e produzir música, cinema, poesia, livro, peça, pintura. Em 2017, dirigiu “Bandeira de Retalhos”, sobre a resistência de moradores do morro do Vidigal (RJ), onde residiu grande parte de sua vida. (ACERVO SÉRGIO RICARDO: MEMÓRIA VIVA) Disponível em: <https://sergioricardo.com/vida>

<sup>33</sup> Eduardo Escorel, nascido em 1945, São Paulo é diretor, editor, produtor, roteirista, professor e crítico de cinema. Seu primeiro trabalho profissional foi como assistente de direção e editor em *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), inaugura uma carreira de editor que inclui obras como *Terra em Transe* (1966), com direção de Glauber Rocha (1939-1981), *Eles Não Usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman (1937-1987) e *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho (1933-2014).

Zelito Viana<sup>34</sup>. A história começa com o som de candomblé enquanto a câmera percorre a costa do país fictício de Eldorado, uma representação simbólica de um país de interior e do Atlântico. A cena seguinte nos transporta para a Província de Alecrim, onde o Palácio do Governador Vieira está situado. O governador Felipe Vieira está enfrentando uma crise política, tendo apenas 5 horas para decidir se renunciará ao cargo. Esse momento inicial do filme retrata a consolidação de um clima de instabilidade política que servirá como pano de fundo para o enredo que se desenrola a partir desse ponto.

Em sua primeira cena Paulo Martins, personagem central da obra, entra em cena determinado a pressionar Vieira para que ele persista e reaja à intervenção. Felipe Vieira, governador em exercício, argumenta que isso não será possível, pois o sangue das massas é sagrado. No entanto, Paulo Martins contra-argumenta, enfatizando que o desfecho da situação é crucial, uma vez que se perderem, Diaz irá assumir o poder e isso marcará o início de uma nova história<sup>35</sup>.

A cena termina com Vieira ordenando aos resistentes que se dispersam e acatem as ordens militares. Paulo Martins, indignado, expressa sua frustração diante dos discursos vazios, princípios contraditórios e promessas não cumpridas pelo governador. Determinado, ele declara estar disposto a assumir todos os riscos necessários e começa a discorrer sobre o governo que está prestes a se instaurar:

Paulo Martins: A minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui no momento da verdade, na hora de decisão, na luta, mesmo na certeza da morte! (...) Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar! Eu preciso cantar! (...) Não é mais possível esta festa de medalhas, esse feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição. Assim não é possível a ingenuidade da fé, a impotência da fé.<sup>36</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha.

---

(EDITORES DA ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022) Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13191/eduardo-escorel>

<sup>34</sup> Zelito Viana, nascido em 1938, é um cineasta brasileiro. Foi um dos fundadores da Produções Cinematográficas Mapa Ltda, que depois atenderia pelo nome de Mapa Filmes do Brasil. Em 1970, Zelito iniciou a carreira de diretor, com as comédias *Minha Namorada*, com roteiro próprio, codireção de Armando Costa, e *O Doce Esporte do Sexo* (1971), que teve como protagonista seu irmão, Chico Anysio. O filme de época *Os Condenados* (1975), uma das suas mais importantes experiências como diretor, baseado no romance de Oswald de Andrade, conquistou o Prêmio de Melhor Diretor em Nova Dheli, na Índia, Salva de Prata em Portugal e foi selecionado para a Mostra New Films New Directors, no Festival de Nova York. Em 1977 o filme *Morte e Vida Severina*, ganhou o Margarida de Prata, como Melhor Filme. (ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA E ARTES AUDIOVISUAIS) Disponível em: <https://academiabrasileiradecinema.com.br/socios-acad/zelito-viana/>

<sup>35</sup> Diálogo entre Paulo Martins e Felipe Vieira. (*Terra em Transe*, 1967, 0h04m22s)

<sup>36</sup> Monólogo de Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 0h07m04s)

Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

## Felipe Vieira

Felipe Vieira é retratado como um político demagogo, utilizando discursos populistas para angariar apoio popular. Ele faz promessas de melhorias para os menos privilegiados e uma nova vida para todos em Eldorado. No entanto, ao decorrer da história, percebe-se que suas palavras não têm correspondência com suas ações, e suas promessas são frequentemente ignoradas. Durante seu mandato, a obra ilustra que Vieira não se envolve verdadeiramente com as dificuldades enfrentadas pelo povo, priorizando concessões políticas feitas aos fazendeiros da região de Eldorado. Nesse sentido, torna-se evidente sua falta de comprometimento com aqueles que mais necessitam e sua preferência por interesses político-econômicos.

Durante a cena que marca sua introdução, Felipe Vieira participa de uma reunião com Paulo Martins e Sara, uma militante que o apoia. Nesse encontro, Vieira aproveita para se vangloriar de sua longa trajetória política. Em meio a uma conversa empolgada, Paulo, Felipe e Sara discutem entusiasticamente sobre os grandiosos comícios que estão planejados para acontecer na praça de Alecrim, em Eldorado.

Felipe Vieira: Eu vim de baixo, lutando com minhas próprias mãos. Sara conhece as batalhas que enfrentei. Comecei como um simples vereador e tive que enfrentar a desonestidade e a corrupção, sempre lutando pelas causas mais nobres, mesmo que fossem as mais difíceis. (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)<sup>37</sup>

Felipe Vieira se autoproclama como um defensor dos interesses populares, no entanto, suas ações contradizem veementemente suas palavras. Através do jogo de câmera, é possível verificar seu comportamento distante, deixando claro que ele demonstra pouco ou nenhum interesse em ouvir as vozes do povo e entender suas necessidades. Além disso, é notável que Vieira recorre constantemente à presença de um padre ao seu lado como parte de uma estratégia para reforçar sua imagem populista e que também simboliza suas concessões aos líderes religiosos.

---

<sup>37</sup> Diálogo entre Felipe Vieira, Paulo Martins e Sara. (*Terra em Transe*, 1967, 0h21m25s)

Em um determinado momento, o padre ao lado de Vieira faz a seguinte afirmação: “Se não fosse pelos padres, o que aconteceria com as Américas? O que seria dos povos Astecas, Incas e Maias? E o que seria dos Tupis, Tamoios, Aimorés e Xavantes? E qual seria o destino da fé?”<sup>38</sup> Esta afirmação ressalta a perspectiva pessoal de Glauber Rocha, que busca destacar a contínua negligência em relação às comunidades indígenas, tanto por parte dos líderes populistas quanto dos ditadores dos regimes autoritários. Ao analisarmos diferentes situações em que Felipe Vieira interage com o público, torna-se claro que ele não demonstra qualquer tipo de afeto ou engajamento, falhando em dar voz àqueles que o elegeram e, em vez disso, silenciando-os constantemente.

Felipe Vieira: Fala, minha velha, pode falar, não tenha medo não.

A boca da mulher, do povo, se mexe, porém, nenhuma voz é ouvida. Felipe Vieira a interrompe.

Felipe Vieira: É uma gente boa, Eminência... Toma nota. Vai tomando nota de tudo. Tudo pela senhora, minha vida. Não se preocupe, tudo no fim dá certo. Vai tranquila.

Felício entra em cena.

Felício: Seu governador... em nome... desse pessoal... eu queria pedir ao senhor uma atenção... água... e aqui “pras” nossas terras melhorar... agora... se o senhor quiser também... o senhor podia... pode... mas...

Felipe Vieira: Pode ficar tranquilo, meu filho. Eu vou acabar com esses abusos. Vai tomando nota, Marinho. Ele está tomando nota de tudo, viu? Vai tomando nota.

Felício: Eu queria falar mais alguma coisa...

Felipe Vieira: Pode falar, meu filho... fala.<sup>39</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

No desfecho da cena, a música cresce em intensidade, ao mesmo tempo em que cortes rápidos revelam Vieira abraçando o povo. A câmera, de forma abrupta, interrompe a cena, não permitindo que Felício tenha oportunidade de falar novamente.

Posteriormente, Felício é escolhido pelo povo como seu representante para confrontar Vieira e questioná-lo sobre questões relacionadas às suas terras. No entanto, ao se aproximarem do governador, após ele ser eleito, a comunidade é cercada pelas forças de segurança de Vieira. Somente Felício consegue se aproximar do governador na

<sup>38</sup> Diálogo do Padre. (*Terra em Transe*, 1967, 1h16m41s)

<sup>39</sup> Diálogo entre Felipe Vieira e Felício. (*Terra em Transe*, 1967, 0h22m51s)

tentativa de estabelecer um diálogo. A cena criada por Glauber Rocha enfatiza o contraste entre a postura de Vieira durante a campanha eleitoral e seu comportamento após ser eleito. Durante a campanha, Vieira fazia promessas e se apresentava como alguém próximo ao povo, caminhando lado a lado com a comunidade de Eldorado. No entanto, quando confrontado por Felício, Vieira se cerca de forças de segurança para impedir o acesso do povo e evitar o diálogo. Em seguida, Felício fala:

Felício: É que nossas familiares “chegou” nessas “terra”, já tem mais de vinte “ano”. E a gente cultivou nessas “terra”, plantou nela e as “mulher” da gente pariu nessas “terras”. Agora a gente não pode deixar as “terra” só porque “apareceu” uns “dono” vindo não sei da onde, trazendo um papel do cartório e dizendo que as “terra” é dele. É isso que queria dizer, seu Doutor. A gente confia no senhor, mas... Mas se a justiça decidir que a gente deve deixar as “terra” a gente morre, mas não deixa não.

Paulo Martins: se acalme, Felício. Respeite o governador.

Felício: A gente tem que gritar.

Paulo Martins: Gritar com o que?

Felício: Com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo!

Paulo Martins: Cala a boca, você e a sua gente não sabe de nada.

Felício: Dr. Paulo, o senhor era meu amigo, o senhor me prometia.

Paulo Martins: Eu nunca lhe prometi nada.<sup>40</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Após seu protesto, Felício, morre a mandato de um dos coronéis de Eldorado. Esse acontecimento gera uma crise interna no governo. Diante das consequências desse evento, Felipe Vieira, se vê diante de um dilema. Por um lado, ele considera a possibilidade de prender Coronel Moreira como forma de lidar com a situação. No entanto, o governador se encontra preso pelas concessões que fez para obter o poder, comprometendo sua capacidade de agir com firmeza.

Felipe Vieira: Não dispersem, todos tem o direito de protestar. Aconselho a prisão do Coronel Moreira.

Representante da força policial: Está provado que foi ele?

Felipe Vieira: Tenho o testemunho da mulher. Depois, não é a primeira vez, já estamos cansados de saber disso. É um problema que precisa ser resolvido. Temos que escolher as bases eleitorais e os compromissos

---

<sup>40</sup> Diálogo entre Felipe Vieira, Felício e Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 0h28m48s)

Representante da força policial: Não posso prendê-lo.<sup>41</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Felipe Vieira é confrontado pela comunidade de Alecrim e opta pela repressão policial diante dessa situação, o que acaba gerando ainda mais controvérsia. Essa crise é apenas uma das várias enfrentadas pelo governo de Vieira na obra. O povo, profundamente revoltado com a morte de Felício, expressa sua indignação e luto diante da trágica perda:

Mulher de Felício: Eu bem falava pra ele não se meter. Parece que foi uma desgraça. A gente vinha voltando de noite por um caminho, ele vinha bem na frente, aí ele entrou num outro caminho, e logo junto da cerca quando ele foi abrir a cancela eu ouvi o tiro, o grito, o clarão...

Homem do Povo: Foi Vieira que matou. É ele o assassino. Ele prometeu e não cumpriu. As promessas não foram cumpridas. Esse desgraçado traiu a gente. O assassino trabalha pro governo. Vieira trabalha pro governo. Ele é o assassino.<sup>42</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Além disso, Paulo Martins toma a decisão de se demitir devido à postura adotada por Vieira, deixando clara sua discordância com as ações repressivas planejadas pelo governante e questionando suas habilidades como líder. Ao longo da obra, Glauber Rocha retrata Vieira como alguém sem influência nas disputas de poder e desprovido das características necessárias para ser um líder efetivo.

Paulo Martins: Um homem morreu assassinado. A família, todos pedem justiça.

Felipe Vieira: Política se faz com habilidade. Eu sou um governador!

Paulo Martins: Eleito!

Felipe Vieira: Moreira e outros fazendeiros financiaram grande parte da minha campanha.

Paulo Martins: E eu? E Sara? E os estudantes? Conseguimos o apoio das massas, para quê?

Felipe Vieira: Eles sabiam dos compromissos.

(...) Paulo Martins: O que você é, Vieira, um líder? Se não tem as qualidades não deveria nem ir para a praça.<sup>43</sup> (TERRA EM TRANSE;

<sup>41</sup> Diálogo entre Felipe Vieira e o representante da polícia. (*Terra em Transe*, 1967, 0h33m10s)

<sup>42</sup> Diálogo da Mulher de Felício e a comunidade de Alecrim. (*Terra em Transe*, 1967, 0h32m10s)

<sup>43</sup> Diálogo entre Felipe Vieira e Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 0h34m30s)

Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

## Porfírio Diaz

Porfírio Diaz é retratado como uma representação dos líderes da ditadura civil-militar. Em sua cena de apresentação, ele segura uma escultura de Cristo crucificado em uma das mãos, enfatizando sua suposta identificação com os princípios cristãos.<sup>44</sup> Ao lado dele, um padre reforça a aliança entre a fé e o estado. Porfírio Diaz também segura uma bandeira preta, evocando o simbolismo da morte. À sua frente, um indígena representa o povo que foi exterminado, marginalizado e forçado à conversão religiosa. Do outro lado de Porfírio Diaz, um homem vestido como bobo da corte sugere um governo frívolo e carente de seriedade, representando a manipulação do poder em detrimento dos direitos do povo.

Na cena seguinte, Porfírio Diaz realiza um gesto simbólico ao tomar o sangue de Cristo, reforçando sua convicção em relação à sua missão política e estabelecendo uma conexão entre sua liderança e a vontade divina. Essa representação criada por Glauber Rocha utiliza símbolos que revelam a personalidade e ambições de Diaz, combinando elementos religiosos, opressão política e uma forma de governo controversa. Uma marcha patriótica toca ao fundo dessas cenas, intensificando a atmosfera. Em seu discurso de posse, Diaz declara:

“O que eu não posso explicar aos meus inimigos, são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo sacerdócio da vida pública. Mas também, nem Cristo pôde explicar, a não ser com a própria vida. Assim, eu responderei aos meus inimigos que Cristo deu a vida pelo povo quando os exploradores do povo quiseram que Ele compactuasse com a exploração do próprio povo. Morreu, mas não traiu. Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do homem, da natureza, de Deus!”<sup>45</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

No entanto, na trama, Paulo Martins trai Porfírio Diaz ao revelar em uma reportagem todas as traições e golpes políticos que ele cometeu ao longo de sua carreira. Enquanto a reportagem é transmitida, Diaz é retratado gargalhando ao fundo, como se estivesse zombando das acusações, pois sempre obteve sucesso em sua trajetória política.

<sup>44</sup> Apresentação de Porfírio Diaz. (*Terra em Transe*, 1967, 0h10m05s)

<sup>45</sup> Monólogo de Porfírio Diaz. (*Terra em Transe*, 1967, 0h11m22s)



TV ELDORADO APRESENTA: BIOGRAFIA DE UM AVENTUREIRO: Reportagem de Paulo Martins.

Atenção, senhoras e senhores. Vejam como se fez um político, vejam como um homem, sem nunca ter contato com o povo, pôde se fazer grande e honrado nesta terra de Eldorado.

Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfírio Diaz: 1920. Aparece como líder extremista promovendo greves estudantis. Eleito deputado. 1933. Trai o movimento estudantil e apoia a ditadura de Villa Flores. Nomeado Secretário de Finanças. 1937. Trai Villa Flores e apoia a ditadura de Pancho Morales. Nomeado Secretário de Cultura. 1938. Trai Pancho Morales e apoia a ditadura de El Redentor. Nomeado Secretário do Exterior. 1939. Sugere ao governo comprar material bélico em mãos da Explint. Lucra um milhão de dólares. 1941-1946. Eldorado vai à guerra. Perde 13 mil homens. A Explint financia sua eleição para o senado. 1948-1957. O senado depõe El Redentor. Diaz lidera a eleição de Fernandez. Força Fernandez a fazer concessões à Explint. Eis, senhoras e senhores, os principais traços deste homem que hoje sem nunca ter visto o povo e uso, para isso, de todas as armas que possam o levar o poder. E para isso, ele lutará usando todas as facções e ideias políticas, afirmando, hoje, as mentiras de ontem, negando, amanhã, as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude da democracia. Eis quem é o pai da pátria.<sup>46</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Em uma cena de diálogo entre Diaz e Paulo Martins, quando Paulo está debatendo qual caminho seguir, ele expressa sua incerteza: "Eu não sei, mas se eu continuasse com minha poesia, uma poesia nova, falando de coisas mais sérias. Se eu pudesse expressar..." No entanto, ele é interrompido por Diaz, que responde: "Ideias políticas? Na juventude, somos todos radicais e extremistas." Paulo, então, conclui: "Refleti muito e decidi não mais procurá-lo. (...) Você me permite escolher meu próprio caminho?" No entanto, a insatisfação de Porfírio Diaz é evidente diante da decisão de Paulo Martins<sup>47</sup>. Nessa cena, Glauber Rocha retrata a falta de liberdade de Paulo Martins para escolher seu próprio caminho.

Posteriormente, temos o diálogo:

Porfírio Diaz: Eu não poderia ser traído, logo por você. (...) Quem, senão eu, para salvar Eldorado? Você age em nome de quem? De quê? Que ideais absurdos são esses os seus que geram tanto ódio contra mim? O que é que você quer? Dinheiro? Eu lhe dou todo o dinheiro que você quiser. Poder? Venha comigo e terá todo o poder. A política é uma arma para os eleitos, para os deuses. Os extremistas criaram a mística do

<sup>46</sup> Reportagem da biografia de Porfírio Diaz realizada por Paulo Martins. (Terra em Transe, 1967, 1h04m57s)

<sup>47</sup> Diálogo entre Paulo Martins e Porfírio Diaz. (Terra em Transe, 1967, 0h14m19s)

povo, mas o povo não vale nada. O povo é cego e vingativo. Se derem olhos ao povo, o que fará o povo? Onde está sua consciência?

(...) Lavei minhas mãos no sangue, mas, no entanto, fui humano.

Paulo Martins: O sangue dos estudantes, dos camponeses, dos operários!

Porfírio Diaz: O sangue dos vermes! Lavamos nossa alma. Purificamos o mundo.

Paulo Martins: As nossas riquezas, as nossas carnes, tudo, vocês venderam tudo! As nossas esperanças, o nosso coração, o nosso amor, tudo! Vocês venderam tudo!<sup>48</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Glauber Rocha utiliza o personagem de Porfírio Diaz como uma representação clara de suas críticas ao regime autoritário. Porfírio é retratado como um indivíduo hipócrita, cujo principal objetivo é conquistar e manter o poder a qualquer custo. O diretor brasileiro atribui a Porfírio características que simbolizam a corrupção e a falta de empatia pelos menos favorecidos. O personagem demonstra uma clara aversão aos pobres, tratando-os com desprezo e desdém. Essa atitude revela a visão elitista e desigual presente no regime autoritário.

Além disso, Porfírio Diz utiliza discursos de religiosos como fachada para esconder suas verdadeiras intenções e obter apoio do povo. Ele se apresenta como um patriota defensor dos valores morais e religiosos, mas na verdade está interessado apenas em sua própria ascensão política e na perpetuação do sistema opressivo. Com essas características, Glauber Rocha critica a corrupção, a falta de ética e a hipocrisia presentes nos regimes autoritários. Ele expõe as contradições de líderes que se valem de discursos religiosos e patrióticos para justificar suas ações e reforçar sua dominação sobre o povo.

Em seu discurso final, Diaz proclama: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização.”<sup>49</sup>

Em uma conversa entre Julio Fuentes, responsável por um dos principais veículos de imprensa de Eldorado, e Diaz, Glauber Rocha evidencia sua crítica à imprensa, que se intitula de esquerda, mas na verdade serve aos interesses daqueles que detêm o poder.

<sup>48</sup> Diálogo entre Porfírio Diaz e Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 1h10m57s)

<sup>49</sup> Fala de Porfírio Diaz. (*Terra em Transe*, 1967, 1h42m23s)

Nesse diálogo, Diaz revela sua intenção de realizar um golpe caso ocorram eleições e Vieira saia vitorioso, destacando a necessidade de "virar a mesa". Ele declara que, caso a vitória de Vieira não se concretize, ele mesmo derrubará Fernandez do poder.

Diante desse contexto, Julio Fuentes questiona se Diaz as mudanças pretendidas seriam alcançadas apenas por meio das ideias de Diaz. A resposta de Diaz deixa evidente que ele também conta com o apoio da Explint e se aproveitaria dela para realizar sua máquina de propaganda. É criticado, dessa maneira, o uso de recursos financeiros para manipular a opinião pública. Na cena, Glauber Rocha sugere a conivência de Julio Fuentes com a abordagem de Diaz através de um sorriso em seu rosto. Isso reforça a crítica do diretor à imprensa, evidenciando como ela pode atuar como um instrumento manipulador de propaganda.

Julio Fuentes: Sou um homem de esquerda.

Porfírio Diaz: Olha, imbecil, escute... A luta de classes existe. Qual é sua classe? Vamos, diga! (...) Eles querem poder. O povo no poder? Isso nunca! Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder!

Porfírio Diaz: Se houver eleições, Vieira ganha. Se não houver ganho eu, derrubando Fernandez.

Julio Fuentes: Fuentas: Somente com suas ideias?

Porfírio Diaz: Com a simpatia da Explint e usando a sua máquina de propaganda. A Explint paga. Matéria paga.<sup>50</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

## **Paulo Martins**

Paulo Martins, em determinados momentos, pode ser interpretado como uma espécie de representação de Glauber Rocha. Com características românticas, anarquistas e poéticas, esse personagem demonstra profunda preocupação com a miséria e tem uma visão contraditória sobre o povo. Embora anseie por liberdade para o povo, Paulo age de forma que eles sejam silenciados. Essa dualidade o acompanha ao longo de toda a trama.

Quando Felício confronta Felipe Vieira, Paulo Martins o agride. Posteriormente, em uma conversa com Sara, ele desabafa sobre sua ação, admitindo: “Bati em um pobre camponês porque ele me ameaçou. Ele poderia ter me atingido com uma enxada na

---

<sup>50</sup> Diálogo entre Julio Fuentes e Porfírio Diaz. (*Terra em Transe*, 1967, 1h31m04s)

cabeça. Mas ele era tão covarde, tão subserviente! E eu queria provar que ele era covarde e subserviente. A fraqueza. Pessoas fracas! Sempre... pessoas fracas e temerosas<sup>51</sup>”.

Essa cena ilustra o complexo retrato de Paulo Martins, destacando sua luta interna entre seus ideais libertários e um senso de superioridade. Glauber Rocha, através desse personagem, faz uma crítica contundente à fragilidade e submissão muitas vezes encontradas na sociedade, ao mesmo tempo em que reflete sobre a própria contradição que pode existir naqueles que buscam a liberdade.

A cena revela em que é revelada a dura realidade enfrentada por Eldorado é através do encontro de Paulo Martins com Sara, uma militante revolucionária, na sede do jornal onde ele trabalha. Sara traz consigo fotografias impactantes que retratam a pobreza extrema vivida pelos jovens que não têm acesso à educação adequada e enfrentam a superlotação nos hospitais da região. Ela destaca a insuficiência das doações recebidas para aliviar essa lamentável situação. Diante disso, Paulo Martins fala sobre urgência de um líder político capaz de transformar essa realidade e, conseqüentemente, decide apoiar Vieira em sua luta pela mudança social<sup>52</sup>. Ao fundo, aparece o poema de Martin Fierro enquanto Felipe Vieira aparece a cena:

“Es el pobre em su orfandad,

De la fortuna el desecho.

Porque nadie toma a pechos

El defender a su raza.

Debe el gaúcho tener casa,

Escuela, iglesia y derechos.” Martin Fierro<sup>53</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Sara é apresentada como uma mulher revolucionária, firme em seus ideais políticos e corajosa em suas ações. Ela luta por um mundo igualitário e está disposta a sacrificar tudo pela causa. Em certo momento, ao questionar as ambições de Paulo Martins, Sara expressa o desejo de uma vida comum, marcada pela rotina do casamento e pela alegria de ter filhos. Ela admite que, apesar de todo o fervor revolucionário, existe

<sup>51</sup> Diálogo entre Sara e Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 0h30m54s)

<sup>52</sup> Diálogo entre Sara e Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 0h18m52s)

<sup>53</sup> Poema de Martin Fierro. (*Terra em Transe*, 1967, 0h19m45s)

uma parte dela que deseja a simplicidade e a estabilidade de uma vida convencional. No entanto, ela demonstra ter plena consciência de que suas ambições e desejos estão profundamente entrelaçados com sua missão na busca por igualdade.

Ao relembrar os momentos iniciais de sua militância, Sara mostra coragem e determinação. Ela fala sobre os momentos em que levantou cartazes em praças públicas, enfrentou confrontos violentos e perdeu amigos em sua jornada. Em seu discurso, fala sobre quando presa e submetida a torturas cruéis, e mesmo assim, não renunciou a sua luta. Sara diz que perseverou e continuou a espalhar a conscientização, distribuir panfletos e cartazes que clamavam por justiça. Sua dedicação e comprometimento são a prova de que ela não está movida pelo orgulho ou pela busca por reconhecimento, mas sim por algo maior, guiada pelos sentimentos mais profundos que habitam seu ser.

Ao questionar a si mesma qual outra ambição poderia ter além da busca pela felicidade e solidariedade entre as pessoas, Sara está mergulhando em uma profunda reflexão sobre o propósito de sua luta. E é nesse momento que Paulo Martins responde mencionando “a fome do absoluto”. Ele sugere que há uma ânsia inquietante, uma busca incessante por algo que transcende o individual e que abraça a todos. E Sara, em um breve momento de conexão, concorda com essa resposta, afirmando de forma simples, mas poderosa: “A fome”. Essa única palavra mostra a compreensão compartilhada entre eles, revelando que existe uma ânsia profunda por justiça, igualdade e dignidade humana que não pode ser saciada por meras ambições individuais<sup>54</sup>.

A relação entre os dois é marcada pela sua atitude decidida e revolucionária dela em contraste com a constante indecisão de Paulo Martins. A música “Olá”, de Sérgio Ricardo, cantada por Gal Costa, retrata brilhantemente a dinâmica desse relacionamento durante o aguardado reencontro dos personagens após o período de exílio de Paulo Martins: “Sei que você não quer lutar mais / E também não foi para lhe pedir mais / Que eu o procurei / Eu concordo / É bem melhor assim / Era tempo / E o tempo fez-se fim / Mas saiba você ainda não se foi / Você está em toda a parte / Onde eu respiro / Ou olho, ou sonho, ou sou / (...) Você esqueceu de lembrar / De lembrar, você..<sup>55</sup>”

---

<sup>54</sup> Diálogo entre Sara e Paulo Martins. (Terra em Transe, 1967, 0h38m22s)

<sup>55</sup> Música “Olá”, de autoria de Sérgio Ricardo. (Terra em Transe, 1967, 0h38m22s)

Em uma de suas cenas mais emblemáticas, Paulo Martins inicia sua observação das ruas, retrata um povo magro e desanimado, sem energia. Ele acredita que essa condição de fragilidade física e emocional impede esse povo de depositar qualquer fé em partidos políticos. Para ele, o povo precisa da morte, pois é o "sentimento do nada" que gera o amor e estimula à dor, tornando a morte uma forma de fé. Em resposta à visão de Martins, Sara discorda e afirma que a culpa não é do povo.

Martins, por sua vez, retruca dizendo que o povo corre atrás do primeiro que lhes oferecer soluções, mesmo que sejam apenas promessas vazias representadas por uma espada ou uma cruz<sup>56</sup>. Sua insatisfação com os governos de Diaz e Vieira mais uma vez se mostra evidente.

Em uma tentativa de convencer, Sara argumenta que a culpa não é do povo e encoraja Jerônimo a falar, o declarando como representante do povo. No entanto, Jerônimo permanece silencioso, acuado pelas forças policiais e pelo representante de Vieira. Em uma tentativa de tranquilizar Jerônimo, o representante de Vieira pede para que ele não tenha medo e fale, reforçando que ele é o próprio povo. Jerônimo se identifica como um homem pobre, operário e presidente do sindicato, se pronuncia. Ele expressa seu engajamento na luta de classes e sua convicção de que tudo está errado. Porém, Jerônimo admite não saber o que fazer diante da crise do país e afirma que talvez seja melhor aguardar as ordens do presidente.

Paulo Martins interrompe a fala de Jerônimo, colocando a mão diretamente em sua boca para silenciá-lo. Martins aponta para Jerônimo como um exemplo do que é o povo: um analfabeto e despolitizado. Em busca de provocação, Martins questiona: “Já pensaram em Jerônimo no poder?”<sup>57</sup>. Essa situação mostra mais uma vez o confronto de perspectivas. Enquanto Sara tenta defender a comunidade e oferecer uma voz representativa, Jerônimo é acuado e desencorajado a falar por Martins, que acredita que alguém considerado “analfabeto” não poderia ocupar cargos de poder

Um outro homem, saindo da comunidade, propositalmente não nomeado, intervém e retira as mãos de Paulo Martins da boca de Jerônimo, clamando por atenção.

---

<sup>56</sup> Diálogo entre Sara e Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 1h19m45s)

<sup>57</sup> Fala de Paulo Martins “Já pensaram em Jerônimo no poder?” (*Terra em Transe*, 1967, 1h21m36s)

Ele se expressa da seguinte maneira: “Eu vou falar agora. Eu preciso falar. Com todo respeito aos senhores doutores, é importante lembrar que seu Jerônimo faz política em nosso nome, mas ele não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho um lugar para morar.” Gritos de descontentamento se propagam pelo ambiente: “Extremista! Extremista! Extremista!”<sup>58</sup>”

A cena em que se segue o homem apanha e é enforcado em frente a todos. Um representante de Vieira comenta sobre o ocorrido: “A fome e o analfabetismo são propagandas extremistas. O extremismo é um vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, contamina a água e a moral. Em Eldorado... Em Eldorado... Não há fome, nem violência, nem miséria!”<sup>59</sup>” Esse homem, apresentado sem nome, sem identidade, com setes filhos e sem lugar para morar é morto logo após sua manifestação. Se tornou mais uma vítima da política de Eldorado.

Nos momentos finais da obra, Glauber Rocha nos presenteia com uma sequência de cenas que revelam os discursos fervorosos de Porfírio Diaz e Felipe Vieira, dois personagens que representam ideias opostas e expõem suas contradições. Nesses discursos, podemos perceber as convicções e as falhas desses líderes, enquanto eles tentam justificar suas ações e conquistar o apoio do povo. É um momento de confronto e debate político, em que a obra ressalta a complexidade das ideologias e a fragilidade dos discursos políticos.

Porfírio Diaz: A democracia é o exercício da vontade do povo. Nós fomos eleitos pelo povo, logo, somos delegados da sua vontade. **Meu desígnio é Deus! A minha bandeira é o trabalho!** O meu destino é a felicidade! O meu princípio é a pureza de caráter! **A pátria é intocável! A família é sagrada! A minha esperança é um sol que brilha mais.** (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

Felipe Vieira: É um tempo de decisões. Os reacionários comerão a poeira da História! Defenderei as nossas riquezas contra o invasor estrangeiro! **De braços firmes, a mão limpa e com a consciência tranquila, construiremos uma grande nação!** Apenas uma força moverá a história e essa força ninguém poderá deter. Esta força, esta força é o povo.<sup>60</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio

<sup>58</sup> Discurso do homem não nomeado. (*Terra em Transe*, 1967, 1h22m03s)

<sup>59</sup> Discurso do representante de Vieira. (*Terra em Transe*, 1967, 1h23m20s)

<sup>60</sup> Sequência entre os discursos de Porfírio Diaz e Felipe Vieira. (*Terra em Transe*, 1967, 1h37m29s)

de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

A trilha sonora vai se intensificando gradualmente, trazendo à tona uma marcha com forte apelo nacionalista. A paisagem da costa de Eldorado aparece mais uma vez, adicionando um elemento simbólico à narrativa. É neste momento que Felipe Vieira sofre um golpe de Estado, deixando Eldorado sem liderança. Após esse incidente, a coroação de Diaz ocorre e ele surge triunfante, terminando com uma gargalhada enigmática. Voltamos à voz de Paulo Martins, que, enquanto dirige seu carro, clama: “Não é mais possível essa festa de medalhas, este feliz aparato de glórias. Esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta festa de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição. Assim não é possível a impotência da fé, a genuinidade da fé. Não é mais possível.”

Somos infinita, eternamente filhos das trevas, da inquisição e da conversão! E somos infinita e eternamente filhos do medo, da sangria no corpo do nosso irmão. E não assumimos nossa violência, não assumimos as nossas ideias, como o ódio dos bárbaros adormecidos que somos. Não assumimos o nosso passado, rolo, raquítico passado de preguiças e de preces, uma paisagem, um som sobre almas indolentes, estas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes. Ah, não é possível acreditar que tudo isso seja verdade! Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança suportaremos? Até quando além da paciência e do amor suportaremos? Até quando além da inconsciência do medo, além da nossa infância e da nossa adolescência, suportaremos...<sup>61</sup> (TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm)

A última fala de *Terra em Transe* marca a apresentação de forma contundente da crítica de Glauber Rocha ao populismo, à ditadura e sua autocrítica. Nesse momento crucial, Rocha expõe sua visão sobre os perigos do populismo político e do autoritarismo, lançando um olhar perspicaz sobre a realidade social e política do país. Com sua obra, ele busca provocar reflexões e questionamentos profundos sobre as falhas do sistema e o papel daqueles que detêm o poder. Essa fala final ressoa como um apelo à transformação e à busca por alternativas mais justas e verdadeiras, buscando despertar a consciência do público para a necessidade de uma mudança significativa na sociedade.

---

<sup>61</sup> Monólogo de Paulo Martins. (*Terra em Transe*, 1967, 1h41m11s)



“O Cinema Novo sou Eu.”<sup>62</sup>”

**Glauber Rocha**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo explorar a visualidade como meio de compreensão histórica. O enfoque desta pesquisa recai sobre o movimento do Cinema Novo, com análise da obra *Terra em Transe* (1967) do cineasta Glauber Rocha. Essa escolha é realizada para explorar o cinema de autor como forma de expressão artística e política. *Terra em Transe* (1967) se destaca como uma resposta contundente à censura, incitando os espectadores a uma reflexão profunda sobre a realidade social e histórica do Brasil na década de 1960. Por meio do estudo contextualizado desta obra cinematográfica, tem-se como objetivo ampliar a compreensão de seu significado e relevância dentro do contexto histórico em que foi criada.

A análise do filme escolhido se enquadra no conceito de *politique des auteurs* de François Truffaut, uma vez que Glauber Rocha se posiciona como um autor audacioso, desafiando as imposições do regime por meio de sua crítica cinematográfica. Além disso, este estudo busca enriquecer a compreensão do filme ao utilizar o conceito de *zona de realidade não-visível* proposto por Marc Ferro, o qual permite uma contextualização mais aprofundada do momento histórico retratado na obra.

Buscou-se apresentar traçar a evolução e popularização do cinema ao longo do século XX, evidenciando sua consolidação como um meio de comunicação de massa e uma expressão artística poderosa. Nesse contexto, são destacados exemplos de como o cinema foi instrumentalizado pelos diversos governos e como a censura atuou no Brasil nos regimes de Getúlio Vargas (1937-1945) e nos governos da ditadura civil-militar (1964-1985). Além disso, foi apresentada a influência da indústria cinematográfica de *Hollywood* em contraposição aos movimentos de cinema independente europeus para evidenciar a distinção entre o cinema comercial e o cinema independente. Esses aspectos são fundamentais para entendimento do surgimento e a importância do movimento Cinema Novo.

---

<sup>62</sup> Fala de Glauber Rocha disponível em: <https://encr.pw/REsNg>

A fim de aprofundar a análise, foram estudados o movimento neorrealista italiano e a Nouvelle Vague, com o objetivo de contextualizar as transformações sociais e políticas que impactaram diretamente as produções cinematográficas, resultando em um cinema mais engajado e politicamente ativo. A relação entre a *politique des auteurs* e Glauber Rocha é fortalecida ao mencionar a criação da MAPA Produções Cinematográficas. Essa iniciativa nasceu como uma forma de resistir ao mercado cinematográfico comercial, permitindo que Glauber Rocha e seus colaboradores tivessem controle completo sobre todas as etapas da produção de um filme.

Por fim foi dada ênfase ao papel de Glauber Rocha como porta-voz do país fictício de Eldorado, destacando as tensões e tendências políticas representadas pelas figuras políticas antagônicas de Felipe Vieira, Paulo Martins e Porfírio Diaz na narrativa caótica, não linear e poética de *Terra em Transe* (1967). Esses personagens são utilizados por Glauber Rocha como alegorias, com o objetivo de expressar suas próprias inquietações e críticas em relação à sociedade brasileira. Através de sua habilidade artística, o cineasta busca dar voz aos seus anseios e questionamentos mais profundos. Ao relacionar as tensões políticas enfrentadas pelo país fictício de Eldorado com o contexto brasileiro da época, percebe-se como as mudanças políticas causam um impacto nos movimentos culturais e estéticos na arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TERRA EM TRANSE; Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. Narrar e reinventar a história por meio das imagens: Glauber Rocha e o seu discurso fílmico dos anos de 1960. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 492-515, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos; GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2006.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925). **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 5, p. 153-168, 1998.

COSTA, Edwaldo; PEREIRA, Karla Nayra Fernandes. A contracultura e seus impactos no nascimento da Nova Hollywood. **Revista Alterjor**, v. 18, n. 2, p. 106-120, 2018.

DA ROCHA, Anderson Alves. A Era de ouro de Hollywood: História e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). **Comunicologia-Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília**, p. 19-34, 2019.

DE SOUSA, Raquel Gomes. Salas de Cinema no Rio de Janeiro: 1896–1995, 2018.

DE SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, v. 38, n. 1, 2003.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. **História do cinema mundial. Campinas: Papyrus**, p. 191-219, 2006.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, p. 99-131, 2009.

NAVARRETE, Eduardo. O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas. **Revista Urutágua, Maringá**, v. 16, 2008.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 30, n. 19, p. 165-180, 2003.

MAGNOLO, Talita Souza; BARBOSA, Ramsés Albertoni; MUSSE, Christina Ferraz. Censores em transe: análise do processo de censura do filme Terra em transe. **Intexto**, p. 90-110, 2020.

MORAIS, Julierme. Cinema Novo e filmes cômicos e populares (“chanchadas”): problematizando a historiografia do cinema brasileiro, 2018;

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**, Curitiba, n.38, 2003, p.11-42.

MORETTIN, Eduardo. Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores. **Caderno de cinema do professor**, p. 46, 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **História: Questões & Debates**, v. 38, n. 1, 2003.

SALGADO, Lucas. Conheça a história por trás da data do Dia do Cinema Brasileiro; primeira filmagem no país completa 125 anos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de junho, 2023. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/06/conheca-a-historia-por-tras-da-data-do-dia-do-cinema-brasileiro-primeira-filmagem-no-pais-completa-125-anos.ghtml>>. Acesso em: 19 de outubro de 2023.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. **Editora Cosac Naify**, 2014.