


# “A POLÍTICA FORMADA NO SANGUE, NA DESLEALDADE, NA FARSA”: UMA ANÁLISE DO FILME *CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL* (LUIZ ROSEMBERG FILHO, 1978)

 10.5935/2177-6644.20220043

“POLITICS FORMED IN BLOOD, IN DISLOYALTY, IN FARSA”: AN ANALYSIS OF THE FILM *CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL* (LUIZ ROSEMBERG FILHO, 1978)

“POLÍTICAS FORMADAS EN LA SANGRE, EN LA DESLEALTAD, EN LA FARSA”: UN ANÁLISIS DE LA *CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL* (LUIZ ROSEMBERG FILHO, 1978)

Izabella Cardoso da Silva\*

 <https://orcid.org/0000-0002-8494-5268>

**Resumo:** Este artigo pretende analisar historicamente o filme *Crônica de um industrial* (1978), de Luiz Rosemberg Filho. O filme traz importante discussão sobre o sentimento de derrota política da esquerda e dialoga explicitamente com alguns debates vigentes no Brasil do período, que mobilizavam conceitos como subdesenvolvimento, desenvolvimentismo e dependência econômica.


**Palavras-chave:** Rosemberg. Cinema Marginal. Regime Militar Brasileiro.

**Abstract:** This article intends to analyze historically the film *Crônica de um industrial* (1978), by Luiz Rosemberg Filho. The film brings an important discussion about the feeling of political defeat of the left and explicitly dialogues with current debates in Brazil of the period, which mobilized concepts such as underdevelopment, developmentalism and economic dependence.

**Key-words:** Rosemberg. Marginal Cinema. Brazilian Military Regime

**Resumen:** Este artículo pretende analizar históricamente la película *Crônica de um industrial* (1978), de Luiz Rosemberg Filho. La película trae una discusión importante sobre el sentimiento de derrota política de la izquierda y dialoga explícitamente con algunos debates actuales en Brasil de la época, que movilizaron conceptos como el subdesarrollo, el desarrollismo y la dependencia económica.

**Palabras-clave:** Rosemberg. Cine Marginal. Régimen militar brasileño.

\* Mestra em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) com bolsa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).   
<http://lattes.cnpq.br/5575321642681025> - E-mail: [iza.cardosog@gmail.com](mailto:iza.cardosog@gmail.com).

## Introdução

Neste artigo faremos uma análise do filme *Crônica de um industrial*, dirigido por Luiz Rosenberg Filho em 1978,<sup>1</sup> destacando questões fundamentais e norteadoras para a compreensão do filme como um todo, mas principalmente em seu âmbito político, tendo em vista o contexto do regime militar brasileiro. Essas questões estão divididas em três eixos, que serão importantes para nossa análise: como o filme aborda a luta armada, que é apresentada como ineficaz e a questão do povo, sendo fundamental considerar de que modo o filme trabalha a relação de Gimenez com o povo e a maneira como o filme diagnostica a derrota da esquerda armada propriamente dita.

Esse filme e seu diretor foram pouco estudados pelos historiadores<sup>2</sup>, tendo surgido apenas recentemente um interesse por sua obra. Entre os fatores que explicam a atenção por sua obra, podemos destacar a redescoberta do cinema político dos anos 1970, com destaque para o Cinema Marginal. No caso de Rosenberg, seus trabalhos incorporam alguns debates políticos relevantes do período final da ditadura no Brasil, como veremos. Seus filmes têm uma forte inclinação a temas relacionados à história do Brasil e da América Latina. Diferentemente da tese segundo a qual os anos 1970 teriam sido a década do “vazio cultural brasileiro” (VENTURA, 1987) procuraremos demonstrar, por meio desse estudo de caso, a diversidade e amplitude de temas relevantes do ponto de vista cultural, histórico e político abordados pelo cinema brasileiro no período em questão.

Para esta análise escolheremos quatro sequências onde aparece a questão da traição e da derrota políticas no filme e como esses temas são construídos nessas sequências. A primeira sequência corresponde à minutagem de 00:25:00 a 05:09, a segunda 00:10:56 a 00:15:33, a terceira, 00: 15:34 a 00: 20:11, e a quarta de 00:32:53 a 00:40:12. Estas sequências foram escolhidas porque tratam mais diretamente da derrota política da esquerda, da culpa sentida pelo protagonista e da violência. É possível de se perceber tais aspectos sobretudo na maneira como são representadas as personagens, em ambientes escuros, de penumbra, e através dos diálogos densos e com tom discursivo derrotista.

Procuraremos esboçar algumas hipóteses sobre o filme e nos concentrar nos aspectos fundamentais do enredo que nos parecem estruturantes para a análise dos significados da obra, com

---

<sup>1</sup> *Crônica de um industrial*. Direção e Roteiro: Luiz Rosenberg Filho. Produção: BangBang Filmes. Distribuição: Embrafilme. Música: José Henrique Penido. Som: Onélio Motta. Fotografia: Antonio Luis Soares. Montagem: Ricardo Miranda. Iluminação: Antonio Luis Soares. Direção de arte: Denise. Elenco: Coutinho, Renato (Gimenez, o industrial) Miranda, Ana Maria (Amante), Grey, Wilson (Político) Grumberg, Kátia (Mulher), Trabalhadores do Metrô. Material original 35mm, COR, 87min, 2.388m, 24q, Eastmancolor. Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Os trabalhos que analisaram o diretor destacam-se COELHO, 2015; COELHO; BETTIM, 2015.

destaque para a temática da traição e das derrotas políticas e que nos ajudam a interpretá-lo como um documento histórico. Nossa hipótese é que a obra em questão dialoga com algumas discussões que circularam na sociedade, particularmente, no meio intelectual, no período de lançamento, isto é, 1978, que podem ser identificadas como leituras de derrota da esquerda armada e de suas estratégias de luta e enfrentamento contra os militares então no poder.

### A construção dos personagens

Cada personagem sugere associação a tipos sociológicos presentes na América Latina – e mais especificamente, no Brasil – do período inscrito na obra e nele alegorizado: décadas de 1960 (consolidação da luta por reformas)<sup>3</sup> e 1970 (derrota da esquerda no campo político), bem ao gosto dos debates em torno da Teoria da dependência,<sup>4</sup> que se somou aos diagnósticos sobre o subdesenvolvimento latino-americano que proliferaram a partir do fim da II Guerra, quando se inicia a discussão do desenvolvimentismo e há a criação de organismos como a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), em 1948.

Mr. Stone encarna o capitalismo internacional e o imperialismo americano nos países fornecedores de matéria-prima e recursos naturais. Acredita que a intervenção nos países pobres é um mal necessário a seu desenvolvimento. Exerce o papel do colonizador que assume a missão de ensinar o passo do progresso civilizatório dos povos do Cone Sul, mesmo que para isso seja necessário dominar estes povos. Munido de preconceitos étnicos, coloca-se no lugar da superioridade europeia que toma para si a missão de colonizar, sob a roupagem do capitalismo financeiro, os “bárbaros”. Aparece sempre associado ao industrial Gimenez com quem firma relações orgânicas. Mr. Stone faz referência à Harry Stone representante da *Motion Pictures* no Brasil. Usa roupas distintas e tem uma postura de superioridade em relação aos demais.

<sup>3</sup> As chamadas Reformas de Base foram um conjunto de medidas econômicas e políticas adotadas pelo então presidente do Brasil João Goulart (1961-1964). Em sua gestão, eram consideradas necessárias para a renovação das instituições socioeconômicas e político-jurídicas e tinham o objetivo de promover o desenvolvimento do país. Uma delas foi o Plano Trienal, que procurava vencer a inflação e promover o desenvolvimento econômico. Sobre o assunto, consultar: MONIZ BANDEIRA, 2001.

<sup>4</sup> Tal teoria criticava bravamente o liberalismo e diagnosticava que os países agro-exportadores não podiam superar o subdesenvolvimento. Para superar a situação grave de pobreza, propunha-se a intervenção de um Estado forte, a reforma agrária, o desenvolvimento do mercado interno e a melhor distribuição de riquezas produzidas. Assim, chegou-se a acreditar que poderiam ser mais justas as trocas feitas entre os países centrais do capitalismo e os de periferia. Esta teoria teve grande repercussão nos países da América Latina durante os períodos recentes da história em que vigorou os pactos do Estado sob o populismo. Uma das mais importantes obras a respeito é a de Enzo Faletto e Fernando Henrique Cardoso, *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, de 1970. Tal teoria buscava explicar como se davam as relações entre centro e periferia e explicar as possibilidades da industrialização de tipo periférico, defendendo-a como possível naquele contexto. Neste ínterim, teria o capital estrangeiro função fundamental para o desenvolvimento de tipo dependente.

Gimenez representa ao mesmo tempo a burguesia brasileira e a esquerda guerrilheira que se engaja na luta armada contra o regime militar. De resistência emocional frágil, é atormentado pela culpa de render-se ao capital estrangeiro, ato selado na venda de sua construtora a Mr. Stone, traíndo seus ideais de justiça social do passado. Embora cotado para ser ministro, é porém, um líder sem apoio popular, isolado, e cuja fraqueza se potencializa nos espaços privados. Acredita que o povo ainda não chegou à consciência necessária para agir e assim crê que pode enganá-lo, encarnando mais uma vez a figura do intelectual autoritário que sabe o que é melhor para a nação. Após seu movimento de traição “a si mesmo e a toda uma geração”,<sup>5</sup> vivencia o vazio existencial e a amargura da derrota, entregando-se ao suicídio, que não chega a surpreender o espectador. O sofrimento deste ocorre sempre em ambientes exíguos, na penumbra. Essas cenas contrastam com suas posições de apoio público a Mr. Stone. A ambiguidade exposta por ele gera a desconfiança e não compaixão com seu fim trágico.

**Figura 1** - Gimenez em mais um de seus devaneios (00:41:09).



Tereza, esposa de Gimenez e, ao que parece, sua companheira desde os tempos de juventude, representa a falta de tenacidade que caracteriza, naquele período, ex-combatentes. Traz à tona o passado de militância, o qual seria melhor esquecer. Figura de consolo, serve de apoio ao marido ao lhe oferecer o esteio de escuta, mas tem consciência da culpa que possui no movimento de traição a seus ideais políticos. É a primeira a cometer suicídio no filme. Por vezes é também mulher-objeto, o que expõe um papel secundário da mulher na luta armada naquele contexto de enfrentamento. Representa a rendição a forças maiores. Estabelece com o marido uma relação

<sup>5</sup> Trata-se de uma fala de Gimenez em uma das últimas sequências do filme, situada entre 01:08:26 a 01:09:23.

marcada pela violência, atormentada.

**Figura 2** - Tereza fita Gimenez e Rosa (01:09:07).



A esposa do industrial chama nossa atenção por sua elegância e maturidade. Aparece no filme como eterna noiva na cena da morte, usando um vestido de noiva nos momentos de maior tensão.

Rosa e Ernesto (o casal jovem) são alegorias do passado de combate de Tereza e Gimenez. Funcionam como projeções imagéticas, fantasiosas, do industrial que corporificam a culpa e traição ao povo. Numa circularidade de repetições, os dois aparecem seguidamente às cenas de apoio público de Gimenez ao imperialismo. De aparência angelical e jovem, sempre aparecem nus, o que endossa sua fragilidade, explorada até as últimas consequências pelos delírios do industrial, que os tortura em diversas cenas.

**Figura 3** - Rosa e Ernesto observam a traição de Gimenez (00:45:39).



Ambos muito belos, se destacam por sempre aparecem em cena nus. A nudez de seus corpos significa fragilidade e a falta de palavras também. Destaca o fato de não terem falas no filme. Os nomes lembram Rosa Luxemburgo e Ernesto “Che” Guevara.

Anita (a amante de Gimenez) é a mulher-objeto, de beleza jovem, e que pouco compreende o dilema do amante. Este estabelece com a moça uma relação perpassada pelo conflito e que passa pelo martírio corporal. A diferença geracional também acusa a falta de compreensão da garota em relação às ambições juvenis de Gimenez, que no passado, pretendeu combater a ditadura.

**Figura 4** - Anita, a amante de Gimenez (00:27:48).



Anita, é a jovem que não se enquadra nos dramas existenciais do amante e não o compreende em seus momentos de crise.

De La Cruz é o industrial de tipo nacionalista que se contrapõe politicamente à Gimenez e a seus planos entreguistas. É ele quem desvenda a condição subdesenvolvida de San Vicente, lugar fictício onde se passa o filme e faz referência a nomes latino-americanos, possivelmente uma alusão ao subdesenvolvimento da América Latina e sua situação de dependência das potências estrangeiras. O industrial cobra do outro uma postura contrária, de enfrentamento a tal realidade. Chacoalha e provoca catarse neste outro com os dizeres de que “o povo não é bobo!” Como mais um industrial em San Vicente, tem postura nacionalista e isto incomoda Gimenez.



**Figura 5** - La Cruz diagnostica o subdesenvolvimento para Gimenez (00:09:29).

### **Culpa, violência e derrota política**

Gimenez, como mencionamos, é um sujeito de meia-idade que rememora sua trajetória política e seu passado de militante de esquerda. No tempo em que ocorre o filme, remete-se ao passado para explicar sua dupla derrota: a moral e política de seus sonhos e de “toda uma geração”. Não surpreende o fato, de que depois de reviver através das duas alegorias do passado (Rosa e Ernesto) e sua trajetória no movimento estudantil, venha a se suicidar, lançando-se ao mar, não antes de assassinar a amante, ato de desespero e niilismo frente a sua impotência. Neste item, nos deteremos sobre os significados do povo no filme, sobre a relação do protagonista com seu passado, quais conflitos ele carrega e por que se vê traidor sua causa política de luta contra o capital. Além disso, nos deteremos nos aspectos políticos de tal traição e como ela dialoga com o período de realização do filme.

O industrial, antes um jovem de esquerda, ao ser reprimido pelo aparelho repressivo militar acabou por aderir ao plano da ditadura de alinhamento com as potências econômicas. O senso de repressão vem mais tarde: as sequências diversas de tortura presentes em *Crônica de um Industrial* são de violência explícita. Não sabemos ao certo se o casal Rosa e Ernesto é espancado por capangas do industrial ou por forças maiores, igualmente violentas. Sempre quando o casal aparece em cena, ambos estão sangrando e em situação de suplício físico. Os ambientes onde os dois

aparecem são atemporais: em um descampado isolado, sob céu azul celeste e onde ambos partem para o mar, que não foi possível localizar. Todo o quadro contribui para que o espectador se pergunte por que são violentados. O ato pode remeter tanto à violência do opressor quanto do oprimido; como ação e reação no contexto em que a obra foi produzida, período em que já havia ocorrido o cessar completo da guerrilha rural e urbana no Brasil, táticas que foram incapazes de reverter a repressão e o avanço da chamada modernização conservadora. De todo modo, aqui pouco interessa entender quem seria o opressor ou o oprimido. Gimenez foi o autor dos atos brutais praticados contra seu passado e foi também vítima da violência militar praticada contra os guerrilheiros que enfrentaram o Estado no contexto brasileiro, momento este que é alegorizado no filme.

Diversas são as sequências que denotam a culpa sentida por Gimenez. Numa sequência de diálogo seu com o colega nacionalista La Cruz, seus gestos são de expresso desconforto, como se estivesse encurralado pelas palavras do outro, que sacode o protagonista e o consterna. A menção ao fato de Tereza ter morrido por seus ideais corrobora que esta sequência é na verdade um *flashback*, e este ocorre após a cena de suicídio da esposa de Gimenez, que se dá no meio do filme.

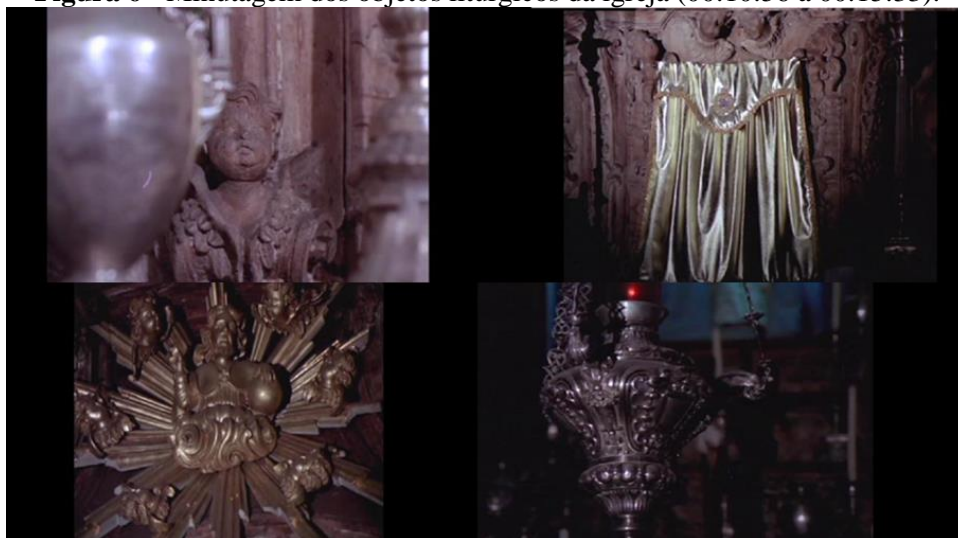
Em seguida, a câmera foca em primeiro plano<sup>6</sup> elementos barrocos. Tratam-se de objetos litúrgicos que estão no altar de uma igreja católica. No centro da tela há um Cristo na cruz, castiçais e um manto dourado, a estátua de um anjo, cibório e turíbulo.<sup>7</sup> No centro do local sagrado e em frente ao altar, imerso em seus pensamentos e coberto na penumbra, com pouca luz, está Gimenez cabisbaixo. Em primeiro plano, conjectura:

[...] reflito sobre a incerteza da vida diante da incerteza da morte – dúvidas, certezas, reflexões isoladas que hoje nada mais significam para mim, a não ser quando invadem a necessidade de voltar ao passado e colocar uma velha questão, a oportunidade que me deram de ser corajoso. Então falo da morte que emerge de tudo isso, sendo ela mais forte do que o próprio homem (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:16:12 a 00:16:39).

<sup>6</sup> Trata-se de um plano que captura o personagem da cintura para cima, com destaque para o rosto.

<sup>7</sup> Segundo o dicionário Priberam [online]: cibório seria um vaso sagrado, com tampa, em que se guardam as hóstias ou partículas consagradas. "cibório". E turíbulo: Vaso onde se queima o incenso. "turíbulo".



**Figura 6** - Minutagem dos objetos litúrgicos da igreja (00:10:56 a 00:15:33).

O mote do seu discurso é o poder e a inutilidade da vida. Após o monólogo, um breve silêncio toma a cena e em seguida, caminha em sua direção a esposa Tereza. De um primeiro plano, a câmera usa um *contra-plongée*<sup>8</sup> os captura abraçados. De vestido preto, a roupa de Tereza combina com o jogo de luz e sombra da sequência, misturando-se como o resto do cenário. Chama a atenção o fato de Gimenez dar ao povo a missão messiânica de mudar o mundo e a esposa discordar da afirmativa ao perguntar “quem é o povo?” (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:15:26). Neste e em outros momentos da narrativa, o discurso do casal traz à tona o passado de ex-militantes, que no presente, criticam a postura do nacionalista La Cruz, amigo do industrial.

Esta sequência (00:10:56 a 00:15:33) pode ser interpretada à luz da alegoria. Os elementos fúnebres dão o tom da sequência e convidam o intérprete a pensar sobre os tons escuros usados aqui. Estes elementos em conjunto categorizam o estado de espírito de Gimenez, que está angustiado com as palavras de La Cruz, e retomam o aspecto barroco da composição geral do quadro. Se retomarmos o debate sobre a alegoria barroca, veremos que a morte é seu conteúdo geral. Então a morte é tematizada indiretamente para “anunciar” o sentimento do industrial, perdido em suas conjecturas. Aqui Gimenez e Tereza esboçam sua resolução sobre o povo segundo a qual ele também é capaz de trair, e também não é confiável. O industrial não acredita no povo, assim como as elites de seu país, enquanto diagnostica: “somos apenas fantasmas diante do processo histórico” (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:15:06).

A sequência seguinte (00: 15:34 a 00: 20:11) também pode ser tomada para pensar a culpa que sentem os protagonistas. Os dois protagonistas têm reações violentas, o que se percebe quando

<sup>8</sup> Trata-se de um enquadramento em que a câmera captura o fotograma de baixo para cima, como se estivesse deitada.

ela o empurra e o arrasta da cama, sob gritos altos. O contraste entre claro e escuro emoldura o quadro e a penumbra encobre o corpo nu da esposa, que se aproxima rapidamente da câmera, cobrindo-a. Gimenez fica isolado no quadro (quase não o vemos) enquanto a câmera foca em primeiro plano o corpo de Tereza, que se mistura com a penumbra. Há poucos cortes e a câmera permanece parada num mesmo ponto. O casal se contorce na cama e a expressão de agonia caracteriza mais fortemente seu discurso de derrota e niilismo. As palavras de Gimenez, em voz *off*, são importantes para entendermos o dilema a ser trabalhado na obra pois são recitadas novamente com um tom monocórdico, como se o personagem lesse o que havia escrito:

Você jamais poderá compreender o que tudo isso queria dizer. Diante de todos estes problemas, só me interesse pelos meus e pelos que me dizem respeito. Aprendi tudo e modo tão estranho. Tive sonhos maravilhosos e pensei realiza-los, mas o interesse de realização quando se prende à dimensão histórica está naquilo que o homem edificou e não naquilo que sonha fazer. Hoje nada mais me interessa. Todo meu passado foi vivido entre homens que estiveram sempre entorpecidos pelo poder. É a triste desilusão de quem após inúmeros anos de sonhos afinal descobre a sua total mediocridade, total insignificância. Então aquela luta contra a vida, contra si mesmo. É um não querer concordar com a parcela de vida que nos foi destinada. É a terrível luta e não querer ser o que se é. No entanto, mais uma vez eu procurava, procurava, mas fazia sem saber se quer o que estava procurando. Seguidamente, minha mente me traía com certos pensamentos como o vômito da angústia, a miséria do continente, que as guerrilhas estavam prestes a devorar-me e que o povo era mais do que uma massa disforme. Era ao mesmo tempo um presente e um futuro, um passado e uma incógnita. Eu tinha medo do que viria a acontecer se eu desafiasse as forças da História para um diálogo [...] e isso, antes do primeiro ato da minha farsa, farsa, sonho (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:16:58 à 00:20:13).

**Figura 7** - Tereza em momento de agonia (00: 15:34 a 00: 20:11).



O monólogo do protagonista na cena de amor apresenta a lembrança de Gimenez que, ressentido, confessa ao interlocutor (“você jamais poderá compreender...”) (00:16:58), a sua plateia, que seu passado e seus grandes sonhos não se realizaram. A História, implacável, desvendou os interesses dos homens que lutaram por um país mais justo, mas que afinal também só estavam interessados no poder, e por isto mesmo, não realizaram seus anseios. Gimenez fala, na verdade, de

toda uma geração que ousou combater a tirania e a ditadura estabelecida no Brasil a partir de março de 1964 e recrudescida a partir de dezembro de 1968. Esta cena expõe um ato de agonia vivenciado pelos personagens tirados do centro do jogo político no contexto do enfrentamento armado após a deflagração do AI-5<sup>9</sup> promulgado a 13 de dezembro de 1968, quando as esquerdas dissidentes do PCB aderiram à luta armada como movimento tático de enfrentamento ao regime militar. Entretanto, a experiência durou pouco tempo, e em 1974 haviam sido quase completamente dizimadas no contexto da Guerrilha do Araguaia.<sup>10</sup>

Sobre a questão da violência presente no filme é importante destacar a reflexão já clássica de Jacob Gorender sobre a vida cotidiana na luta armada no livro *Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada* (1987). O autor separa de pronto opressores e oprimidos, sem equiparar as violências praticadas pelos militantes de esquerda e pelos militares. Se os guerrilheiros usaram de táticas como justificação, sequestros e assaltos a bancos, isso ocorreu como reação ao aparelho de repressão militar, instaurada sistematicamente como prática legítima de Estado, a partir de 1968. Ainda que a violência tenha sido realizada pela esquerda que optou pela luta armada, pelo extremo de combate numa “sociedade como a brasileira, com classes dominantes de tradição autoritária e secular” (RIDENTI, 2010, p. 63) como resposta unicamente viável para o enfrentamento com o Estado militarizado. Para Gorender:

A rotinização da tortura ofereceu vantagens, que induziram o alto comando a minimizar a contrapartida da deterioração da imagem pública das Forças Armadas. A fase inicial da tortura não se coadunava com refinamentos psicológicos de efeito retardado. Precisava ser brutal a fim de provocar o choque e obrigar o militante a delatar seus contatos pessoais (GORENDER, 1987, p. 102).

Para compreender a reflexão sobre a violência naquele contexto, é preciso entender como ela é tratada no filme. Para isso, volto à afirmação anterior de que aparece de modo pouco qualificado, uma vez que não é exatamente o agente opressor e militar que a comete, mas o próprio industrial, direcionando-se às alegorias Rosa e Ernesto. Em vários momentos os atos ocorrem: a) na primeira sequência em que o jovem é espancado e depois pendurado no pau-de-arara; b) Rosa oferece uma arma de fogo a Gimenez e depois aparece com o ventre sujo de sangue; c) a jovem vai ao resgate do companheiro e o desamarra; d) o casal é torturado por Gimenez, que dispara tiros com arma de fogo contra os dois no campo aberto de sua construtora civil, assassinando-os simbolicamente. Depois,

<sup>9</sup> O Ato Institucional n. 5 foi lançado em 13 de dezembro de 1968 e correspondeu ao período mais brutal da ditadura no Brasil. Foi responsável por instaurar a censura, cassação e perseguição contra opositores políticos, além de estabelecer a tortura como prática de Estado.

<sup>10</sup> A Guerrilha do Araguaia (1972-1974) foi um movimento de resistência ao regime militar encabeçado pelo PCdoB (Partido Comunista do Brasil), ocorrido na região Sul do Pará, Goiás e Maranhão. Participaram no total 69 guerrilheiros, sendo 18 mulheres.

há o conjunto de cenas em que ocorrem automutilações. A primeira, trata-se do episódio de suicídio de Tereza, a esposa do industrial, que imersa numa banheira põe fim à própria vida, cortando os pulsos.<sup>11</sup> A segunda é a sequência de assassinato da amante, Anita, que é violentada por Gimenez. Em seguida, temos o suicídio do protagonista, que desta vez, sem rastro de sangue, atira-se ao mar ao final do filme.<sup>12</sup>

Da violência guerrilheira pouco vemos no filme e apenas é possível vislumbrá-la quando Gimenez revela à amante os atos que cometerá quando estava na universidade e que “queria ter um cu que cagasse bomba e uma boca que cuspsse Napalm” (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 01:13:56-63). O tom escatológico não deixa de trazer à tona o estranhamento imediato do espectador. Mesmo que o lado desta violência seja contra o regime militar, depois, na meia-idade, ela será contra o povo que Gimenez quis defender, e também contra si mesmo e seus companheiros de outrora.

**Figura 8** - Rosa oferece a arma de fogo para Gimenez (00:32:53 a 00:40:12).



Outra sequência que tematiza a culpa de Gimenez (00:32:53 a 00:40:12) merece ser analisada, pois estabelece uma relação da violência política da juventude com o presente do industrial. Em primeiro plano, a câmera passeia pelo corpo de Rosa e ela retira, sensualmente, uma arma de fogo da toalha que cobre suas partes íntimas. Em primeiro plano, Gimenez escreve numa espécie de diário. Em seguida, são enfocados em *close-ups* objetos que constroem a intimidade do personagem: a arma, alguns livros e um copo cheio de leite. Ele então pega a arma e aponta para seu próprio peito. Atira, mas está sem balas. Tons escuros tomam a cena. Em plano americano aparece de novo Rosa, mas agora ferida no peito – no mesmo lugar onde Gimenez tentou se ferir. A jovem é enfocada enquanto o industrial desiste do suicídio. Tereza adentra o quarto onde Gimenez está deitado na escrivaninha. Contrastando com o ambiente escuro, as roupas de Tereza chamam

<sup>11</sup> Corresponde à sequência 00:42:20 a 00:43:26.

<sup>12</sup> Conforme a sequência 01:23:12 a 01:25:14.

nossa atenção por comporem um vestido de noiva. No campo da trilha sonora, temos uma música clássica que concorre com o monólogo culpado da esposa.

No quarto, o industrial reflete em silêncio. Na trilha sonora volta a música clássica *Aria em Sol - Suite n.3*, de Bach. Ele se veste em frente ao espelho e lava mãos e rosto num lavabo enquanto na banheira do quarto dos dois, Tereza se suicida numa banheira cuja água está suja de sangue. Seus devaneios são interrompidos de imediato pelos gritos. Destaque para a música que continua e corte para um barco onde Gimenez está, com sangue nas mãos. Nesta sequência do suicídio da esposa, sua autojustificativa é a seguinte:

Bem ao centro do infinito, trepidava no meio da fogueira eterna, a culpa dos inocentes. Ardia o pranto dos soldados mortos, fundia o sangue da primeira verdade [...] vítima da história. Desta boca seca, escorre o esperma sem vida da criação e do poder. Bombas explodem o universo do terror. No meio das guerras deitado com selvagens, o amor se transformará em fato, fato político da transformação. Glória e poder no reino das trevas: esperma e sangue no reino das trevas onde vivem os mortos; dá-me este reino para que eu possa viver negando essa dor e fome. No ar, os aviões vomitam sangue sobre a terra. Terra de ódio e bomba, civilização da anti-razão, do triunfo do homem morto, [...] da dor e da fome ao som da tragédia. Os donos da fortuna, do poder e do sangue, se mantêm às custas da fome em tempo de guerra. Contudo, o sol dourava seus olhos cor de leite fechados ante as cruezas que eram ditas pelos selvagens abstraídos na arte de viver, recebendo toda a sua luta e transformando em vida, realizando o sonho por meio de seus poderes que mesmo eu não conseguia entender. E no alto, bem no alto, protegidos por paredes indestrutíveis encontrava-se um vale cheio de flores multicores e de animais pacíficos, o teatro de ar onde pássaros faziam seu ninho, sem medo da tempestade de ódio. Mas por entre essas mesmas árvores corriam um regalo de águas puras e límpidas onde a beleza, a selva, o pensamento primitivo, a natureza, os ventos e o céu nadavam completamente entregues à sua função: amar no meio de tudo sem me preocupar com os conceitos que os outros passam a fazer de mim. Os outros simplesmente não existem. Estão demasiadamente preocupados em guerrear contra a verdade, contra o homem, contra a história. Abominado, abandonada, vomito o sangue da derrota, a vitória dos tempos na morte do homem, a história em sangue se transforma em nada. Deitados na lama eles edificam o futuro. Que guerra é esta? Que homens são estes? (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:36:15 a 00:39:23)..

Na fala da esposa é possível antever um discurso derrotista e que justifica seu suicídio frente a falta de possibilidades de enfrentamento político. Neste aspecto da derrota política da personagem é possível perceber uma relação com toda uma geração de militantes políticos no Brasil. Em nossa interpretação do filme, entendemos que a tônica que o envolve passa pela verificação da derrota da esquerda no campo político no período pouco anterior ao lançamento do mesmo.

A derrota da esquerda armada<sup>13</sup> se verifica a partir de seguidas quedas e descoberta dos

<sup>13</sup> Antes da derrota, porém, é interessante trazer à discussão aspectos históricos da guerrilha armada, com destaque para os sequestros empreendidos durante os anos 1970, principal estratégia de enfrentamento para obter trocas de prisioneiros que já haviam caído. Neste ínterim, uma série de sequestros de personalidades importantes foi realizada. Em 1970, ocorreu a tentativa de captura do cônsul japonês Nabuo Okushi, comandada pelo então MRT, VPR e Rede. De tentativa frustrada, o que se quis evitar com o sequestro viria de fato algumas semanas depois, ocorrendo então inúmeras prisões e quedas no seio da esquerda. Ao longo da década, consecutivas tentativas de sequestros malfadados deram sinais do esgotamento dessa estratégia de luta. Em agosto de 1970, um sequestro triplo, o do cônsul japonês fora

“aparelhos” urbanos, lugares usados pelos militantes de esquerda para a realização de suas tarefas de combate ao regime militar. Conforme destaca Jacob Gorender (1987), a guerrilha urbana foi a primeira a ser dizimada. Em seguida, foi a vez da guerrilha rural. O desgaste vivenciado pelos militantes, seu isolamento em relação à sociedade e a falta de apoio desta, podem ser apontadas como as principais razões para o fracasso da luta armada como tática de combate à ditadura militar.

Além da derrocada do projeto de guerrilha, outra ferramenta de combate também mostrava seus sinais de fraqueza, no início dos anos 1970. Tratava-se do desgaste dos assaltos urbanos a bancos e instituições financeiras para se obter fomento para as ações políticas:

A continuação dos assaltos acentuou a imagem negativa da esquerda armada no meio da população. Ao desgaste moral e a segregação política, acrescentava-se a perda de militantes em combate e nos cárceres, sem a possibilidade de substituí-los. O acaso podia até levar um guerrilheiro a alvejar um companheiro (GORENDER, 1987, p. 190).

A discussão acima se justifica, pois explicita os debates em torno do lançamento do filme, em 1978, e recupera a discussão sobre as causas da “derrota”. Assim, nossa hipótese de análise fílmica é de que a obra se insere nos debates políticos do período de lançamento e incorpora a tese de derrota da esquerda armada, construindo uma crítica sobre os caminhos empreendidos por esta naquele contexto de enfrentamento contra o regime militar, e construindo também uma autocrítica sobre os meios empreendidos naquele contexto. O tom pessimista que atravessa a narrativa do filme (como vimos anteriormente, quando citamos o monólogo de Tereza) comprova a revisão das táticas utilizadas.

---

planejado. Nesse tempo, Eduardo Leite, o Bacuri, um dos autores da ação fora capturado e preso no Cenimar. No entanto, o evento não abalou o sequestro e o plano se manteve. Em setembro, porém, inúmeros companheiros da ALN foram pegos sob orientação do torturador Sérgio Fernando Paranhos Fleury. Através de um astuto esquema montado, outro líder da organização, Joaquim Câmara Ferreira, caíra também nas mãos dos militares, sendo assassinado sob tortura. Com sua captura, o plano de guerrilha rural naquele momento planejado pela ALN, se desvaneceu. Ao pegá-los, os militares encontraram no aparelho que este estava escondido o plano de guerrilha chamado de “Quinzena de Marighella”, o então líder da organização que fora assassinado em 1969, em São Paulo. Tal fato deu, segundo Gorender, “um pretexto para vasta operação de contra-ofensiva. Os cárceres se encheram de pessoas” (GORENDER, p.193, 1987) e de mortos; desta vez, de dois líderes barbaramente assassinados nos porões do DEOPS: Fujimore e Eduardo Leite. Finalmente, comandada por Carlos Lamarca, a VPR, praticou o derradeiro sequestro do diplomata suíço Bucher. Este seria de fato o último da sequência de sequestros políticos comandados por organizações guerrilheiras, configurando um claro esgotamento da tática. Ademais, já estava adiantada a aniquilação da esquerda armada. Não demorou muito e um dos dirigentes do MR-8, Stuart Angel Jones, foi capturado naquele ano. O objetivo era fazê-lo confessar o paradeiro de Lamarca, o que ele nunca disse. O militante foi assassinado sob tortura, ao ser arrastado por um jipe com a boca na descarga do carro. Em 1971, de todo modo, Lamarca seria capturado no sertão da Bahia pelas tropas do major Milton de Albuquerque Cerqueira. A morte dos dirigentes abalou o projeto de guerrilha rural, o que também resultou na reciclagem do MR-8 e no seu afastamento da perspectiva de luta armada. Diante de tantas ofensivas, ocorreu então o justicamento de Henning Boilesen, diretor da Ultrazag e entusiasta de métodos de tortura. Porém, logo descobriram os envolvidos no evento e os responsáveis do MRT foram presos. Já em estado crítico, foi apenas a ALN que sustentou a luta armada a partir daquele momento. Dadas todas as dificuldades para se manter, a vida de guerrilheiro urbano era pequena e durava pouquíssimo tempo, e em 1971, a luta armada na zona urbana já era quase inexistente.

É importante destacar que muitas cenas do filme trabalham com a ideia de vazio para evidenciar a solidão dos personagens, isto é, a sensação de isolamento sob o regime militar. Não são poucas as vezes em que os protagonistas aparecem em ambientes isolados. As próprias alegorias do industrial – Rosa e Ernesto – aparecem em ambientes localizados na imensidão de descampados, difíceis de localizar.

### **Anistia: a luta da esquerda pela memória, verdade e justiça**

Na década de 1980, os movimentos da esquerda participaram de uma série de revisões de suas posições assumidas durante a ditadura. Nestes debates é possível encontrar preocupações com os sentidos da luta armada e do uso da violência. Estes temas sustentaram também o debate sobre a anistia no ano de 1979 e foram depois incorporados pela historiografia do período, como veremos. Agora vale nos concentrarmos no debate em torno da Lei da Anistia para perceber como ele se deu e quais foram as questões envolvidas.

Recuperar os sentidos da luta pela Anistia de 1979 é importante para perceber as explicações correntes na esquerda, no período, sobre a violência que praticava e os sentidos que a derrota política adquiriu após a dissolução da luta armada. Do ponto de vista histórico, a historiografia sustenta, como veremos, que na defesa feita pelos militantes contra o regime militar, é possível encontrar alguns aspectos como a constatação da violência e o apelo à guerra justa como respostas à violência militar. Não anistiou da mesma forma os guerrilheiros como o fez com os militares responsáveis pela violência às organizações guerrilheiras.<sup>14</sup>

Apesar do discurso da esquerda guerrilheira em defesa da Anistia de 1979, é importante destacarmos que este não fazia coro aos militares, cuja tônica defendia que ambos os lados deveriam ser absolvidos, e que era preciso, por meio da reconciliação, esquecer o passado. A defesa da esquerda se colocou no sentido de radicalizar a luta e combater o caráter recíproco da lei, uma vez que a emenda tal como aprovada em agosto de 1978 anistiava militares e guerrilheiros, e apenas permitia a estes últimos que voltassem do exílio.<sup>15</sup>

No entanto, a versão vencedora, a que “perdoa” ambos os lados é a que foi afinal aprovada e mesmo esta não fora recusada pelas esquerdas pessoalmente beneficiadas e que apoiaram, não sem

---

<sup>14</sup> Consultar o capítulo *Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil*, de Janaina Teles (2009).

<sup>15</sup> A Lei No 6.683, de 28 de agosto de 1979, conhecida como Lei da Anistia, anistiava os militares e seus crimes de tortura, mas não o fazia com os guerrilheiros que haviam se envolvido em crimes civis e políticos em nome das lutas contra o regime militar e que haviam sido presos e torturados anteriormente.



ressalvas, o texto final. No capítulo publicado por Daniel Aarão Reis Filho (2004), no livro *40 anos do golpe militar*, o historiador debate que a defesa realizada por grupos de esquerda armada no Brasil em relação à anistia foi modificada naquele contexto para o argumento de defesa da democracia, à época da aprovação da mesma. Segundo o autor, quando das lutas pela aprovação da lei, estes grupos modificaram seu posicionamento em favor do “perdão político” e da democracia, apagando as décadas de luta política, em que a revolução fora perseguida como objetivo de ação e dos sentidos da luta armada, inclusive para justificar o uso da violência na defesa da justiça social.<sup>16</sup>

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, inúmeras famílias vítimas de militantes foram ressarcidas do ponto de vista financeiro pela lei aprovada no Congresso em 1995, porém os responsáveis pelas práticas abomináveis, as Forças Armadas, jamais foram responsabilizadas por seus crimes. A isto associamos o caráter de reciprocidade da lei. Mas de fato, esta é uma defesa posterior, pois à época, embora alguns grupos de esquerda não apoiassem a anistia, a grande parte dela a viu com bons olhos, especialmente por ser um importante meio de luta contra o fascismo e o restabelecimento das liberdades democráticas. Claro que aquela reivindicada pela esquerda era a “ampla, geral e irrestrita”. Porém, é importante destacar que para os grupos guerrilheiros não seria possível aceitar a consideração de que ambos os lados teriam cometido violências comparáveis e sérios abusos, conforme defendido pelo discurso oficial militar e identificado na América Latina, nos anos 1980, como Teoria dos Dois Demônios.<sup>17</sup>

Estudar o complexo papel desempenhado pela esquerda armada no contexto de sua derrota política é algo bastante delicado. Um período doloroso da história nacional nunca é pensado sem controvérsias. É importante assim mencionar as opções estratégicas para a opção da luta armada, entendendo-as não como algo simples, ou como certa historiografia acadêmica muitas vezes pode ter perpetuado, apontando o caráter “juvenil e quixotesco” das escolhas empreendidas. Os sentidos da derrota também não podem ser vislumbrados de maneira anacrônica, cobrando daqueles

---

<sup>16</sup> No livro *O sequestro da História*, Daniel Aarão Reis Filho argumenta que existem 3 visões sobre a esquerda nos anos 60/70: a primeira, com meninos alucinados ou “a conciliação de uma sociedade cordial, cansada das lutas que não travou. Segunda: resistentes heroicos ou a denúncia de uma ditadura com a qual a sociedade não se comprometeu. Terceira: revolucionários que se apresentam como contra-elite ou a desconfiança de uma vanguarda iluminada no contexto de uma sociedade que não se revoltou contra sua ditadura” (REIS FILHO, 1997, p.44-45).

<sup>17</sup> A Teoria dos Dois Demônios circulou principalmente nos anos 1980 na América Latina. Alguns princípios e argumentos que embasaram sua formulação já podiam ser encontrados nos debates sobre a esquerda, ao final dos anos setenta, em países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai. Sua sistematização apareceu mais claramente em 1984. Segundo o relatório *Nunca Más* lançado na Argentina em 1984, pela CONADEP (Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas) durante a década de 1970, o país havia sido convulsionado por um terror que provinha tanto da extrema-direita quanto da extrema-esquerda, ainda que não houvesse equiparação de forças. Segundo tal concepção, a sociedade, teria sido vitimada, de um lado, por militantes, que encamparam de forma quixotesca a violência revolucionária e lideraram atos “terroristas”, como, por outro lado, pelos militares, que usaram um aparato de repressão nunca antes mobilizado para combater esta violência, chamada por alguns, inclusive, de “Terror de Estado”.

personagens posicionamentos e estratégias com o olhar do presente e que já sabe que a derrota ocorreu no campo político. Menos ainda caberia não estudar o tema com receio de ser injusto com os militantes ou ferir o sentido de honra daqueles que combateram bravamente a ditadura e optaram pela luta armada como única forma possível de enfrentamento. Tampouco defendemos que a violência adotada pelos lados se equiparou, mas o que se considera nesta pesquisa é que é preciso recuperar as revisões feitas pelas esquerdas no período, de modo a entender a memória construída durante o regime militar (REIS, 2004).

No capítulo *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*, Daniel Aarão Reis Filho argumenta que durante o período de transição democrática, começando com a lei da Anistia, ocorreu uma mudança na postura das esquerdas, que outrora se engajaram na luta armada: elas passaram a defender que sua luta durante os anos de 1968-1974 teria tido um sentido de resistência democrática e não tão voltado para a revolução.

No livro *A revolução faltou ao encontro*, também de Daniel Aarão Reis Filho, o autor argumenta que a derrota política da esquerda, não seria inesperada, já que ela fazia parte do processo da revolução. Também a consideração sobre o emprego legítimo da violência e sua importância para o método revolucionário da guerra popular, teve grande importância na década de 1970, conforme justifica Marighella ao explicar sua opção<sup>18</sup>:

Violência contra violência. É a única saída é fazer o que estamos fazendo: utilizar a violência contra os que tiveram a primazia em usá-la para prejudicar os interesses da pátria e das massas populares. O que acontece em nosso país é um vasto movimento de resistência contra a ditadura. E, de dentro dele, irromperam as operações e táticas guerrilheiras (GORENDER, 1987, p. 56).

Esta afirmação do dirigente da ALN, Carlos Marighella, deixa clara a opção tática pela violência, de modo a responder à altura a violência militar e seu uso político. Tais considerações e outras concepções de época nos ajudam a compreender a presença exacerbada da violência no filme.

---

<sup>18</sup> Sobre a ideia de violência para Marighella vale a pena citar o trecho mais extenso a este respeito que ele escreveu em *Temps Moderns* (n. 280, p. 628-9): “Quando nós recorremos aos atos terroristas, sabemos que eles não nos levam diretamente ao poder. Todo ato terrorista revolucionário é uma operação tática tendo por objetivo a desmoralização das autoridades, o cerco das forças repressivas, a interrupção de suas comunicações. Os atos terroristas revolucionários e a sabotagem não visam a inquietar, amedrontar ou matar gente do povo. Eles devem ser utilizados como tática para combater a ditadura que lança contra o povo as organizações de extrema direita. Implacável e impiedosa a ditadura recorreu à violência brutal. Nos cárceres, as torturas são indescritíveis. Prisioneiros e suspeitos são assassinados e fuzilados. Ao terrorismo que a ditadura emprega contra o povo, nós contrapomos o terrorismo revolucionário. Os revolucionários, que praticam o terrorismo e a sabotagem, devem construir uma infraestrutura adequada à execução de sua tarefa. Eles necessitam de meios próprios de fabricação de material bélico e eles devem dividir seu trabalho. [...] Quanto maior o número de terroristas decididos e de grupos revolucionários empenhados no terror contra a ditadura militar e a sabotagem, maior o tempo que o poder militar poderá perder à procura de pistas maiores seus medos e angústias por não saber onde o próximo golpe será dado e qual o objetivo envolvido”.

Para Reis Filho, a memória sobre a guerrilha mudaria a partir da transição democrática, isto é, a partir de 1979, quando os grupos de esquerda passaram, como mencionamos, a defender a luta armada ligada à resistência democrática. Esta temática parece se ligar ao filme, pois, rodado em 1978, também se insere nesses debates da abertura quanto aos rumos políticos do país. Na esteira dos debates pela Anistia, é possível perceber no filme as indagações sobre o sentido da luta armada e a revisão das estratégias da esquerda.

Neste contexto, segundo a historiografia sobre o período, a esquerda foi colocada na condição de vítima, mas venceu no campo da memória, embora tenha sido derrotada no campo político. No filme a esquerda torna-se vítima e sofre violência. A obra parece compor a tese segundo a qual a batalha envolvendo militares e militantes de esquerda, colocou em lugares antagônicos militares como “gorilas” e guerrilheiros como “vítimas ingênuas” do processo político (REIS FILHO, 2004). Segundo Daniel Reis Filho, tal visão acaba por apagar o poder de ação dos grupos armados que queriam implantar a revolução socialista e de toda sua estratégia dentro daquele campo de atuação política.

Em *Crônica de um Industrial* o modo como a esquerda é caracterizada na figura do casal angelical Rosa e Ernesto por si só é emblemática. Estes aparecem como vítima de seus algozes. Esta visão esteve presente durante o período de lançamento do filme, 1978. Nesse sentido, o filme compõe um rol de debates políticos no campo da arte e se insere neles de modo a responder de que maneira a esquerda pareceu participar das ações guerrilheiras durante a ditadura militar e de que modo usou de meios violentos para tanto. Algumas questões são sugeridas pelo filme: Qual era a parcela de traição a ser assumida por determinada militância que entregou seus companheiros sob tortura e daqueles que abandonaram a luta anos mais tarde, além daqueles que parecem ter aderido ao capital estrangeiro? Qual a relação com o povo em todo aquele contexto? Estas parecem ter sido as questões norteadoras do filme e que também estavam presentes em outros setores da sociedade no período de abertura.

No filme uma das sequências que mais demarcam uma visão autocrítica e a visão sobre a derrota da esquerda é a sequência representada na minutagem de 01: 10:10 a 01:20:41. O industrial está no centro do quadro, e mais uma vez, na penumbra de um quarto cheio de móveis cobertos por lençóis brancos. Ele está com Anita, sua amante, e seu monólogo conta aquilo que ele vivenciou durante a juventude: suas batalhas perdidas e derrotas políticas. No trecho reproduzido a seguir, é possível perceber o modo como o protagonista corrobora a tese da derrota da esquerda, de modo bastante fatalista:

Gimenez: Como passa o tempo! Gravei essas palavras quando cursava a universidade. Queria ser poeta e acreditava na força revolucionária da palavra: no princípio da objetividade política, nas ideias da nossa história. Como todo jovem, quase cheguei a ser um homem de partido. Eu também acreditava no partido... Só acreditava nos princípios de uma ideologia de partido. Como todo garoto, eu quis ver meu esperma desperdiçado nas noites da cidade luz se transformasse em bombas ideológicas que levariam todas as massas ao poder. Eu amava a todos verdadeiramente. Estes todos que anos mais tarde eram assassinados pelo meu ódio, pelo meu medo e pela minha covardia. Eu traí, continuo e continuarei traindo. Traição se tornou uma linguagem comum entre os homens da nossa história. Entreguei Ernesto, Tereza, Laura, Gimenez e muitos outros à fome dos animais. Eu assassinei toda uma geração. Eu tinha medo de acreditar...eu já não acreditava em mais nada. O passado era o passado [...] eu traí por medo, por covardia. Eu matei por medo e covardia. Nesta hora de definições políticas, eu me lembro de Tereza. Ela era simples, meiga. [...] nos intervalos da batalha, nos momentos de paz, nos encolhíamos como duas crianças numa pequena cama e devorávamos Rosa Luxemburgo. Rosa era nossa deusa, nossa comida, nosso amor, nossa verdade. Uma verdade que eu viria a negar anos mais tarde. Nós éramos diferentes de todos os demais companheiros no campo de sangue, na luta de campo. Um dia, deitado nos seios de Tereza eu reformulei as derrotas. [...] Eu traí, Anita, eu optei por este século do conforto, por estas palavras vazias. Eu traí pela tranquilidade, pelos bens de consumo (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 01:10:20 a 01:14:51).

É possível também interpretar a fala de Gimenez como uma autocrítica da geração de militantes políticos que combateram a ditadura. Em 1978 já haviam sido lançados ou seriam lançados em tempo, importantes obras de autocritica da esquerda. Exemplos ricos são os livros *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós e *Quarup* (1967), de Antonio Callado.

Igualmente autocrítico, o filme *Crônica de um industrial* constrói, como procuramos demonstrar, uma perspectiva sobre tal derrota política. Talvez o momento de maior ênfase deste fato seja o da fala supracitada. Nela, o protagonista admite seus erros do passado e confessa sua traição: a do presente, ao aliar-se ao capital estrangeiro, e a do passado, ao entregar companheiros sob tortura e abandonar a luta armada, que ele confessa ter participado (01:13:02). Conhecida é a síndrome da traição entre os companheiros de esquerda do período, segundo a qual, o Partido consideraria os que entregavam seus companheiros sob tortura verdadeiros traidores. Quando o personagem Gimenez exorta a derrota, ele já tem consciência dela, isto é, do sistema falho empregado em prol da luta de classes, do isolamento das organizações armadas e sua distância do povo, da tendência a fragmentação, das condições de clandestinidade, além da consciência de que está traindo seus companheiros por ter sobrevivido.

Ademais a consciência da morte parece ser constante em sua fala. De fato, para as organizações de esquerda esta era uma realidade. Marcelo Ridenti em seu trabalho clássico *O fantasma da revolução brasileira* apresenta algumas das relações da militância com a morte. Uma delas era a concepção de que a morte do militante viria como algo bom, algo que fatalmente poderia ocorrer e que traria a vitória política. A morte era então encarada como sacrifício pessoal e exigência “no caminho da vitória política, pois vencer é aceitar que a vida não é o bem supremo do revolucionário” (RIDENTI, 2011). Morrer em prol de um projeto político não era algo absurdo para a geração dos anos 1960. Cid Benjamim (RIDENTI, 1993) destacou que não era possível a cisão entre discurso e vida, sendo importante para o contexto em pauta “viver no limite” e aceitar a morte se necessário fosse, como uma obrigação para com os companheiros que já haviam sido mortos.

**Figura 9** - Gimenez rememora sua trajetória política (01:10:05 a 01:20:45).



Aqui a reação de Gimenez vai se tornando mais dramática, ao passo que a atenção dada por Anita é quase nula: ela não entende nada dos dilemas do companheiro, expondo um conflito geracional daqueles que não participaram das lutas contra a ditadura. Diferentemente dele, ela parece não querer fazer parte de suas dificuldades enfrentadas e mostra distanciamento delas. Outro elemento intrigante é a intimidade sugerida pela nudez do casal. Anita, que depois da morte da esposa se torna a pessoa com quem Gimenez troca intimidades e confissões. Nesses momentos, o protagonista exhibe seu lado mais animalesco ao torturar o objeto de amor, como ocorre, aliás nesta sequência.

### **A estrutura fílmica alegórica e o uso de personagens alegóricos**

A alegoria, enquanto recurso formal, serve para estruturar o filme fragmentado, além de as memórias do protagonista se servirem de personagens alegóricos para representar o passado de

Gimenez, trazendo assim sua definição original: a de remeter a uma coisa, significando outra.

Os personagens centrais da trama representam pessoas do contexto de 1970, a esquerda guerrilheira e seus dilemas. O casal jovem, que aparece frequentemente ao longo do filme, não é apenas um casal deslocado e sem identidade, pois remete ao passado dos protagonistas. Este recurso se enquadra em uma estrutura alegórica na qual:

O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquarterado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. [...] O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem não para poderem entrar na eternidade, mas para entrar na alegoria (ROUANET, 1984, p. 42).

Como estes elementos são percebidos na obra? Estamos num descampado e nele aparece uma jovem nua. Trata-se da personagem que representa a menção ao passado de lutas dos protagonistas. O modo como ela aparece em cena, sempre nua e banhada de sangue, conota certa fragilidade. Ela vai ao encontro de seu companheiro, Ernesto, preso como São Sebastião num pau-de-arara. Ele fora amarrado ali na primeira sequência pelas mãos dos capangas do industrial.

Em *Crônica de um industrial* existe uma estrutura de funcionamento que merece ser desvendada para entendimento da obra. Há episódios autônomos e sequências completas que são autônomas entre si mesmas e independentes. Isso acontece porque a narrativa é fragmentada. Com efeito, o que ocorre no filme pode ser explicado pelo movimento narrativo em que o objeto é o próprio protagonista, Gimenez. Aqui, ele contamina a narrativa com a culpa de quem traiu e se virou contra si próprio, negando seu passado. As regressões e projeções do passado encarnadas no casal de jovens Rosa e Ernesto são montadas para comentar, o tempo todo quando aparece, o estado sentimental do industrial: ele vem para expressar sua culpa, impotência, e de certo modo serve para prenunciar seu fim.

**Figura 10** - Rosa desamarra Ernesto e os dois partem (00:20:55).



O cenário paradisíaco contrasta com a violência inerente à situação. Haveria aqui uma estetização do sofrimento da militância e a perspectiva de redenção e salvamento, que em geral, não acontecia no plano dos acontecimentos políticos à época do filme. Defendemos que exerce este papel o cenário ao ar livre, atemporal, que embala as aparições de Rosa e Ernesto e contribui para endossar seu aspecto “angelical”, de inocência (também construída em partes, pelo aspecto do nu em suas aparições).

Como podemos entender então a forma fílmica? A análise de Fredric Jameson em *Brecht e a questão do método* podem nos ajudar. Para o autor, o sentido do épico seria:

[...] o efeito da narrativa é bastante diferente quando o seu objeto é o sujeito ou personagem, o protagonista. Nesse caso, o resultado não é tanto tornar a ação objetiva [...] quanto produzir uma estranheza anormal para o momento de decisão e da própria ação. Afinal de contas, a cura pela fala de Freud era apenas uma narrativa na qual a história do paciente aos poucos se voltava sobre seu protagonista para lançar todas as noções do eu (*self*) a uma nova luz: posso realmente ter sido aquele que [...] certamente começa a parecer como se eu realmente quisesse [...]. O próprio analista então prepara e proporciona as pistas (JAMESON, 2013, p. 82).

No movimento observado na obra impera o contar de si e repensar uma trajetória de vida. Gimenez olha para seu passado e o vivencia de novo. O ato de rememorar dolorosamente suas ações funciona para desculpar/driblar sua consciência de si, a cada rememoração com um novo olhar, embora seja este sempre de descrença. Interessante destacar que na sequência da igreja barroca, onde o industrial está para dar início a suas reflexões, os objetos religiosos enfocados são usados para endossar os sentimentos negativos da personagem. Além disso, outro recurso brechtiano é usado, trata-se da citação, que consiste na inserção de discursos do próprio narrador, que nem sempre estão em primeira pessoa. Diversos são os momentos no filme em que Gimenez comenta e faz monólogos de seus sentimentos, trazendo a citação de discursos seus feitos no passado ou pensamentos atuais que se referem ao passado. Para Brecht, dentro do teatro épico, tais recursos são usados para promover o estranhamento na plateia. Nesse sentido, três recursos são empregados, quais sejam: a) transposição do discurso para a terceira pessoa, b) transposição para o passado e c) rubricas (no sentido de lembrete, apontamento) em voz alta (JAMESON, 2013, p. 86).

Os três recursos são utilizados no filme. O uso recorrente das técnicas e do método de Brecht empregados permitem supormos que essa foi uma influência importante no filme. O recuso da citação, nas falas dos personagens, bastante utilizada por Gimenez, também é mobilizada para “alargar o palco com lágrimas e trespassar os ouvidos gerais com falas horríveis, despertando assim um sentimento solidário por parte do público”, que sente compaixão por seu sofrimento.



## Representações do lugar da elite e sua relação com o povo

Na penúltima sequência do filme os personagens centrais estão localizados no centro do Rio de Janeiro, em cena externa gravada na Praça XV. Com máscaras brancas, mais especificamente, com faces pintadas de branco, eles fitam os transeuntes de modo fixo e desafiador, como que cobrando desses uma postura. Há certa atmosfera de farsa, além de parecerem fantasmas montados para compor um ato cênico. Os gestos são exagerados, a vestimenta de Tereza, que está com um vestido branco – assim como Anita – ajudam a construir esse quadro marcante pelo teor “representativo” das personagens que encenam.

**Figura 11** - Na Praça XV, no Rio de Janeiro, da esquerda para a direita temos: Anita; ao fundo, Mr. Stone; Tereza e Gimenez ao centro (01:22:02).



Nesta imagem, o enquadramento monumentaliza os personagens e dá destaque ao caráter “interpretativo” de quem encena: todos os personagens representam a si mesmos.

O modo como eles fitam fixamente a plateia – na verdade, a sociedade – assombra o espectador que se pergunta o que terá ocorrido para que depois da morte de quase todos os presentes ali, continuem parados como miragens/fantasmas dos próprios personagens. Para exemplificar, Gimenez está no centro, a seu lado está Mr. Stone, apoiado no industrial. Lado a lado encontram-se Tereza, a esposa legítima e a amante. Chama a atenção o fato de todos terem a face pintada e permanecerem estáticos como estátuas vivas. A ausência de movimentos contrasta com a mobilidade dos transeuntes que continuam sua vida cotidiana com a rapidez e falta de tempo

corriqueiros.

Defendemos a hipótese de que essa sequência é composta para contrastar com o final do filme, uma vez que já sabemos o desfecho de cada personagem: a morte dos protagonistas, além das projeções do casal (Ernesto e Rosa) e o triunfo de Mr. Stone. Neste ínterim, mesmo o imperialista participa do momento e é também parte da alegoria construída ao longo da obra.

A sociedade, mais uma vez, aparece apática, indiferente ao “show” que ocorre enquanto ela mesma, que não participa das grandes decisões políticas de San Vicente, passa pela rua e observa atônita e distante do quarteto performático. Além de não saber, também passa sem se interessar: apenas olha com estranhamento a montagem bizarra. Ao decidir colocar na praça o drama político que sempre ocorrera na história do Brasil em ambientes com portas fechadas, Luiz Rosemberg Filho parece querer denunciar ao povo as tramas responsáveis pelos erros cometidos pelas elites (esquerda incluída) em seus acordos com o capital estrangeiro. A traição de nossos líderes políticos e a farsa anunciada pelo próprio Gimenez ao longo da obra é exposta nesta sequência simbolicamente em praça pública, pois o povo precisaria saber das decisões que lhe dizem respeito.

Nesta sequência os personagens representam a si mesmos (no âmbito de uma espécie de metarepresentação); parecendo expor o drama vivenciado por todos no enredo até ali. Tal princípio formal também é encontrado nas projeções do passado de Gimenez nas quais ele próprio encena em lugares atemporais – nas dunas, no descampado – o que permite que ele fique à sombra de si mesmo e não repense sua ação no passado, de aderir ao lado inimigo, traindo o povo e seus ideais de esquerda. A não aceitação de si leva-o ao ato limite do suicídio, já que o princípio psicanalítico do “contar de si para elaborar-se” foi posto em prática de maneira incompleta, que não permitiu redenção.

Então o diálogo estabelecido com o teatro épico de Brecht tem lugar novamente<sup>19</sup>. O desconforto a que a sequência convida levaria até as últimas consequências a revolta política da sociedade: surrupiada pelas empresas multinacionais, traída pelas esquerdas nacionais que fracassaram em seus intentos de tomada de poder e que deveriam representar os pobres e lutar pela justiça social. A esquerda se distancia do povo ao aquiescer ao imperialismo. Ao povo cabe a aceitação final das condições degradantes do trabalhador, cuja consciência aparece, mas não é

---

<sup>19</sup> Sobre o teatro épico consultar Rosenfeld (1985). Há uma adaptação para o cinema dos pressupostos de Bertold Brecht. Trata-se do filme *Kuhle Wampe*, de Slatan Dudow, 1931, produzido pelo KPD alemão e que procurava representar o quadro de crise econômica vivenciado pelos trabalhadores em plena crise de 1929. Dentre todas as questões que o filme expõe, ganha destaque o fato de cada personagem ilustrar um grupo social determinado. Consultar a análise de Ilma Esperança Assis Santana (1993, p. 77-120) sobre o filme no livro *O cinema operário na República de Weimar*.

suficiente para propor revoluções. No pequeno documentário inserido no início do filme os trabalhadores da construção civil dizem à câmera das suas condições precárias: trabalham mais de 9 horas diárias e comem mal; mesmo com a superexploração da mão de obra nos países subdesenvolvidos não são viáveis as revoltas. Nesse ponto, há uma associação que pode ser feita com Glauber Rocha, do Cinema Novo, para o qual a revolta não é possível ao povo que tem fome:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais (ROCHA, 2009, p. 89).

Assim, percebemos que o filme realiza a crítica à sociedade brasileira (às esquerdas, à elite, ao povo) por meio de recursos estéticos ousados e complexos (como a alusão a Brecht que expusemos acima ou o uso dos personagens “angelicais” para a representação do passado e da vitimização esquerda), compondo uma estrutura alegórica que comportaria, inclusive, outras leituras possíveis.

### **Considerações finais**

Este artigo, resultado de minha pesquisa de mestrado em História, procurou realizar uma análise do filme *Crônica de um industrial* e segundo nossa hipótese, a obra incorpora diversos debates a respeito do sentimento compartilhado pelos setores de esquerda na época e que escolheram a luta armada como estratégia de combate contra a ditadura militar.

Através de diversos elementos presentes no filme podemos destacar a riqueza ainda pouco explorada do dito “cinema marginal” para pensar questões políticas, o papel do indivíduo como agente da história, o desencantamento com os rumos do país, visões da história nacional, dentre outras questões que contribuem para referendar a importância do filme como documento histórico, inclusive considerando sua validade para os estudos sobre o processo de transição política das ditaduras latino-americanas, com foco no caso brasileiro.

Segundo Ismail Xavier, especialista no cinema brasileiro desse período, o período histórico

dos anos 1960-70 teve pontos nítidos de demarcação política que nos permitem pensar a questão da cultura pautada pelo regime militar. Muito do que foi possível verificar no campo das artes como expressão de niilismo, esvaziamento de projetos alternativos e decepção dos grupos outrora engajados são marcas do período. No lugar da tônica transformadora do início da década, com o estabelecimento do regime e seu consequente endurecimento a partir de 1968, temos a integração nacional feita sob forte tutela conservadora, bem como a promoção da inclusão pelo consumo.

Deste modo, através deste estudo de caso, esperamos ter alcançado nosso objetivo: o de aproximar as áreas de História e Cinema, além de trazer para a discussão histórica os debates que perpassaram diversos setores da sociedade, à época de realização do filme. Obviamente, nossa pesquisa não esgota os estudos futuros sobre a representação da ditadura militar no cinema e pretende ser uma contribuição aos estudos de Cinema, sobretudo dos anos 1970, década infelizmente ainda identificada a partir de um “vazio cultural” se comparada com anos anteriores.

### Fonte

CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL. Direção e Roteiro: Luiz Rosemberg Filho. Produção: BangBang Filmes. Distribuição: Embrafilme. Música: José Henrique Penido. Som: Onélio Motta. Fotografia: Antonio Luis Soares. Montagem: Ricardo Miranda. Iluminação: Antonio Luis Soares. Direção de arte: Denise. Elenco: Coutinho, Renato (Gimenez, o industrial) Miranda, Ana Maria (Amante), Grey, Wilson (Político) Grumberg, Kátia (Mulher), Trabalhadores do Metrô. Material original 35mm, COR, 87min, 2.388m, 24q, Eastmancolor. Rio de Janeiro.

### Referências

- ADAMATTI, Margarida. **Crítica de Cinema e Repressão**. São Paulo: Alameda, 2019.
- AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald. **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-81)**. Niterói: EDUFF, 2000.
- BERNADET, Jean Claude, RAMOS, Freire. Alcides. **Cinema e história do Brasil: a produção da história no cinema**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- BERNADET, Jean Claude, RAMOS, Freire. Alcides. **Trajeto crítica**. São Paulo: Polis, 1978.
- BERNADET, Jean Claude, RAMOS, Freire. Alcides. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNADET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BIELSCHOWSKY, Ricardo. **Cinquenta anos de pensamento na CEPAL**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOBBIO, Noberto. Et al. **Dicionário de Política**. Brasília: UNB, 1995.

BORGES, Luiz Carlos R. **O cinema à margem: 1960-1980**. Campinas: Papyrus, 1983.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução**. (1969 – 1974). Banco de Teses da USP, 2007.

CAPEL, Heloisa e CARMO, Leonardo. O filme-colagem na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho. **Revista de História e Estudos Culturais**. v. 9, n. 2, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COELHO, Renato, BETTIM, Priscyla. **Encontros: Luiz Rosemberg Filho**. Rio de Janeiro: Beco da Azougue, 2015.

COELHO, Renato; ESTEVES, Lucio. (Org.). **Rosemberg 70 - Cinema de afeto**. 1ª Ed. Rio de Janeiro.

COELHO, Renato. Salve Rosemberg!. In: Raquel Hallak; FerandaHallak. (Org.). **Cine OP - 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**. 1ª ed. Belo Horizonte-MG: Universo Produção, 2014, v.1, p. 45- 46.

COELHO, Renato. A trajetória de Luiz Rosemberg Filho. In: **XIX Encontro Socine**, 2015, Campinas-SP. Anais do XIX Encontro Socine, 2015.

COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um cinema underground. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v., n. 16, 1970. p. 28-31.

FERREIRA, Jorge (Org). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.) **O Brasil republicano - o tempo da ditadura: regime militar e movimento sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FLETCHER, Angus. **Allegory -- The Theory of a Symbolic Mode**. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1971.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

- GRECO, Heloisa. **Dimensões fundacionais da luta pela anistia**. Belo Horizonte: 2003.
- GIANNASI, Carlos Alberto. **A doutrina de segurança nacional e o Milagre Econômico (1969/1973)**. São Paulo: Banco de Teses da USP, 2011.
- GOMES CASTRO, Angela de (Org). **Olhando Para Dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. (Coleção História do Brasil Nação).
- GOMES CASTRO, Angela de; FERREIRA, Jorge. **1964**. O golpe que derrubou o presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- GOENDER, Jacob. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.
- IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. 2º Ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil**. Culture and State. University of Pittsburgh Press. 1987.
- LESSA, Carlos. **A estratégia de desenvolvimento 1974-1976: sonho e fracasso**. Campinas: Unicamp, 1998.
- MACARINI, José Pedro. **A política econômica da ditadura militar no limiar do milagre brasileiro**. Campinas: ed. Unicamp. *Textos para discussão*, 1999.
- MACHADO, Luis Toledo. A teoria da dependência na América Latina. **Estudos Avançados**, v. 13, n. 35, 1999.
- MARTINS, Roberto. **Liberdade para os brasileiros: anistia ontem e hoje**. 2ª Ed. - Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- MONIZ BANDEIRA, L. A. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964**. Rio de Janeiro: Revan/ Brasília (DF): Ed. UnB, 2001.
- MORAES, Denis de. **A esquerda e o golpe de 64**. Vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **Revista História: Questões e debates**, v. 38, n.1, 2003.
- NAPOLITANO, M. **A história depois do papel**. In: PINSKY, C. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.

- NAPOLITANO, M. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, M. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Banco de Teses de Livre Docência da USP, 2011.
- PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- PEREIRA, Luiz (Org). **Subdesenvolvimento e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- QUINALHA, Renan. Com quantos lados se faz uma verdade? Notas sobre a Comissão Nacional da Verdade e a “teoria dos dois demônios”. **Revista Jurídica da Presidência Brasília** v. 15 n. 105 2013, p. 181-204.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS ORTIZ, José Mario. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo (Orgs). **A ditadura que mudou o Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROLLEMBERG, Denise (Orga.). **A construção social dos regimes autoritários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª Ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- SANTANA, Ilma Esperança. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- SANTOS, Cecília; TELES, Janaina. **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. Vol. 1. São Paulo: Hucitec, 2009.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Senac/ Terceiro Nome, 1999.



VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAÇA, Martins. M. Permanências nas representações sobre a guerrilha no Uruguai: do documentário Tupamaros! (Jan Lindqvist, 1972) à Teoria dos dois demônios. **Alfenas: Cultura Histórica e Patrimônio**: v. 3, n. 1, 2015.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 1983.

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

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

*Recebido em: 15 de junho de 2022.*

*Aprovado em: 12 de agosto de 2022.*